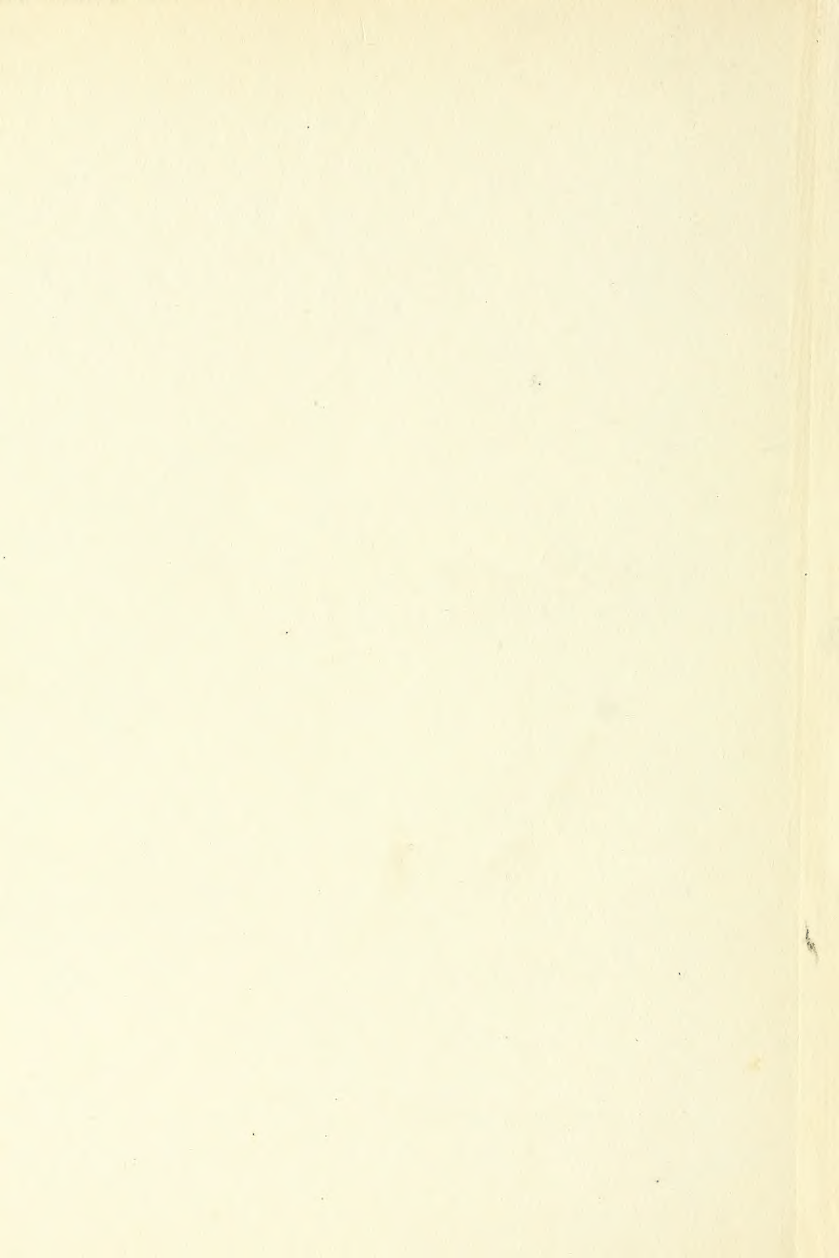
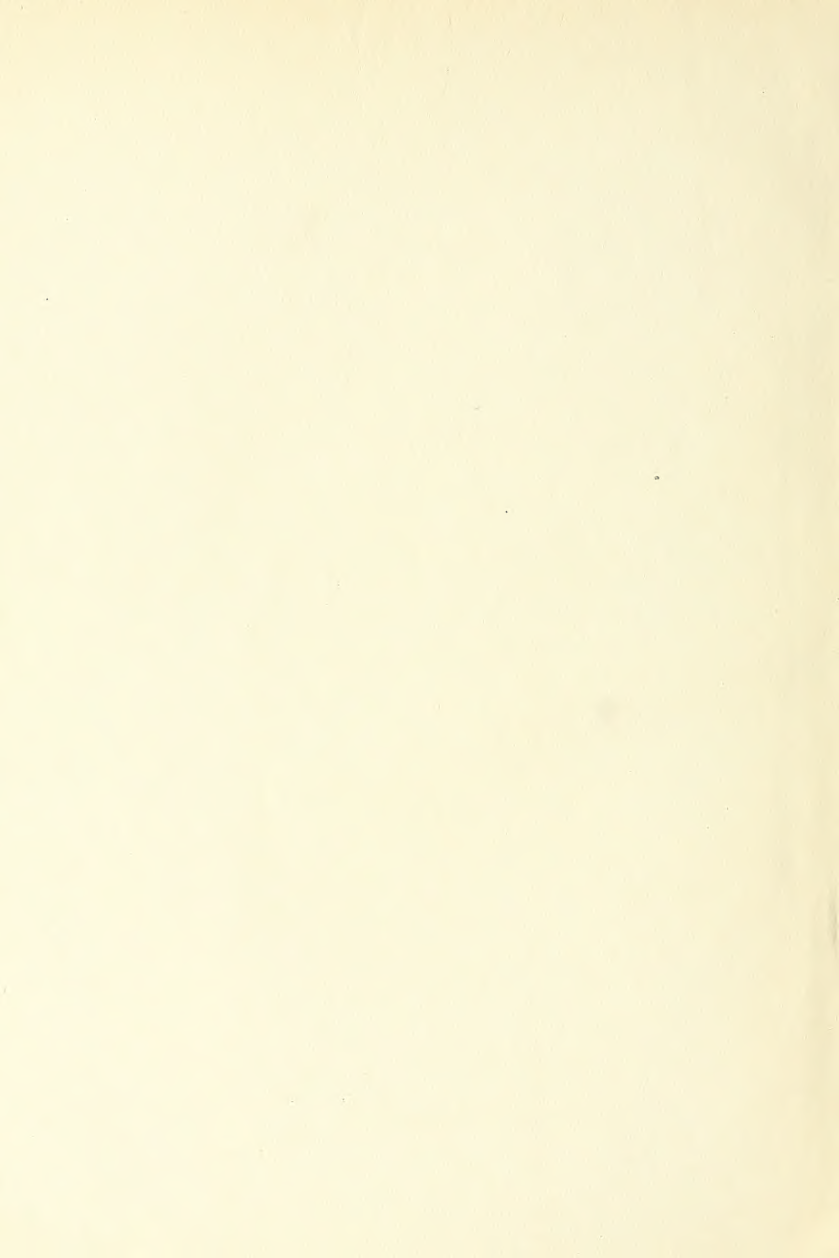

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00266402 7


DK
DO









MINIATURMALEREI IM ISLAMISCHEN ORIENT

DIE KUNST DES OSTENS

HERAUSGEGEBEN

VON

WILLIAM COHN

BAND VII

BRUNO CASSIRER VERLAG
BERLIN

MINIATURMALEREI IM ISLAMISCHEN ORIENT

VON

ERNST KÜHNEL



MIT 154 TAFELN UND FÜNF TEXTABBILDUNGEN

BRUNO CASSIRER VERLAG BERLIN
1923

SECHSTES BIS ZEHNTES TAUSEND



Druck von Fr. Richter, G.m.b.H., Leipzig

VORWORT

Der vorliegende Band will in knapper Form eine einigermaßen vollständige Übersicht über die einzelnen Phasen der Miniaturmalerei in den Ländern des Islam bieten, und es versteht sich wohl von selbst, daß in so engem Rahmen Kalligraphie und ornamentaler Buchschmuck nicht mit zur Sprache kommen konnten. Dagegen mußten z. B. innerhalb der indischen Schule neben den mohammedanischen Künstlern auch die mit ihnen eng verbundenen Hindumeister gebührend berücksichtigt werden.

Bei der Auswahl der Abbildungen kam es nicht darauf an, möglichst viel unveröffentlichtes Material zu bringen, sondern bemerkenswerte Beispiele aus allen Perioden zu vereinigen und übersichtlich zu ordnen. Dafür waren Gesichtspunkte maßgebend, die in den einleitenden Textkapiteln des näheren ausgeführt sind. In diesen hat der Verfasser Zweck, Inhalt und Technik im allgemeinen und sodann in historischer Folge die verschiedenen Stilrichtungen behandelt. Was hier als Ballast empfunden wurde, aber dennoch nicht ganz entbehrlich erschien, mußte in den „Erläuterungen" Platz finden, in denen nicht nur die Themen erklärt, sondern auch Literaturhinweise und andere Zitate für diejenigen geboten werden sollten, die sich eingehender mit dem Gebiet zu beschäftigen wünschen.

Für manche Darstellung konnte keine einleuchtende Deutung, für viele Arbeiten keine zuverlässige Datierung oder Lokalisierung genannt werden; der Verfasser hat es dann meist vorgezogen, die Frage offen zu lassen, statt dem Leser seine persönlichen Vermutungen aufzunötigen. Ferner haben die Besitzverhältnisse sich zumal bei Einzelblättern in den letzten Jahren wiederholt geändert, und es muß um Nachsicht gebeten werden, wenn in dieser Hinsicht einzelne Angaben sich nicht mehr als zutreffend erweisen sollten.

Die Schwarz-Weiß-Wiedergabe kann von Kunstwerken, deren Hauptreiz in der Farbe besteht, natürlich nur einen ganz unvollkommenen Eindruck

vermitteln, und bei gewissen Blättern wirkt sie sogar irreführend. Man ist also immer wieder darauf angewiesen, die hier gewonnenen Vorstellungen angesichts von Originalen zu überprüfen und zu vervollständigen. Das wird freilich dem deutschen Leser nicht leicht gemacht; denn unsere Bibliotheken sind verhältnismäßig arm an hervorragenden arabischen und persischen Bilderhandschriften, und sonst sind an wertvollerem öffentlichen Besitz eigentlich nur die prächtigen indischen Alben des Museums für Völkerkunde in Berlin zu nennen. Auch größere Privatsammlungen kommen außer der von Professor Sarre kaum in Frage, nachdem leider der Hauptbestand der Sammlung Schulz in das Bostoner Museum gewandert ist, das ihn nebst älterem Besitz von Dr. von Golubew 1914 erwarb und damit für das Studium der islamischen Miniatur eine außergewöhnliche Bedeutung erlangte.

Die ersten verdienstvollen Einzelforschungen auf dem hier behandelten Gebiet, die in Zeitschriftenaufsätzen und Katalogen niedergelegt wurden, verdanken wir E. Blochet; in größerem Maßstabe wurden stilkritische Untersuchungen aber erst durch das auf der Ausstellung mohammedanischer Kunst in München 1910 vereinigte, reichhaltige Material ermöglicht. In den im Anschluß daran bei F. Bruckmann erschienenen Tafelbänden bearbeitete F. R. Martin die Miniaturen und veröffentlichte gleichzeitig das erste zusammenfassende Werk über diesen Gegenstand (The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey, London 1912), das man nicht nur um seiner ausgezeichneten Lichtdrucke willen, sondern auch wegen seines anregenden, trotz willkürlicher Zuschreibungen und äußerst subjektiver Qualitätsurteile an treffenden Beobachtungen reichen Textes immer wieder benützen wird. Als Ergänzung dazu vermag die zweibändige, durch eine Sonderausstellung 1912 im Pavillon de Marsan angeregte prunkvolle Publikation von G. Marteau und H. Véver (Les miniatures persanes, Paris 1913) zu dienen, der schon im nächsten Jahre das auf gründlichen Studien beruhende, sehr aufschlußreiche, aber leider ganz unübersichtliche Buch von W. Ph. Schulz (Die persisch-islamische Miniaturmalerei, Leipzig 1914) folgte. – Dem persischen Maler Rizâ Abbâsi hat F. Sarre einige Aufsätze gewidmet und ein Skizzenbuch von ihm veröffentlicht (Zeichnungen von Riza Abbâsi, München 1920); ebenso ist er Rembrandts Entlehnungen aus indischen Miniaturen nachgegangen. Über diese letzteren ist die Literatur seit Havell's erster Zusammenfassung (1908) erheblich angewachsen. A. Coomaraswamy gebührt das Verdienst, die Hindu-

schulen aus der Vergessenheit gezogen zu haben (Indian Drawings, 1910 und Rajput painting, Oxford 1916), während L. Binyon und T. W. Arnold (The court painters of the Grand Mogols, Oxford 1921) zur Kenntnis der Kleinmalerei am Hofe der Moghulkaiser beitrugen, die kürzlich auch Sattar Kheiri (Indische Miniaturen, „Orbis pictus", Berlin 1921) zu einer kleinen Studie anregte.

In den genannten Werken, auf die wir in den „Erläuterungen" gelegentlich Bezug nehmen, wird der Leser weitere Spezialliteratur verzeichnet finden.

Herrn Prof. Sarre hat der Verfasser für freundliche Überlassung einiger photographischer Vorlagen und Herrn Prof. von Lecoq für wiederholte gütige Unterstützung bei der Bearbeitung indischer Miniaturen zu danken.

Die Abbildungen 1 3b 12–18 23–27 35 46 52f. 58f. 63 69 98–100 sind dem Werke von F. R. Martin, 9 88 94f. dem von Marteau und Véver, 126 142–150 dem von Coomaraswamy, 3a 22 36 dem von W. Ph. Schulz entnommen; Abb. 6 37f. 42f. 44 48 54–57 60 62 64 66f. 70a 77 93 96 107f. 110f. 115 liegen Originalaufnahmen für das Münchener Ausstellungswerk, Abb. 2 4 20f. 33 39f. 45 47 51 61 68 71f. 74f. 78 91f. 97 101f. 109 140 von F. Bruckmann A.-G. verlegte Photographien und Abb. 76 79 81–83 85f. 113 136 Aufnahmen im Besitz von Prof. Sarre zugrunde.

E. Kühnel.

ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Der schnelle Absatz des Buches hat eine Neuauflage erforderlich gemacht, ehe noch der Verfasser in der Lage war, kritische Urteile von Fachgenossen zu vernehmen, die ihn vermutlich instand gesetzt hätten, erhebliche Verbesserungen vorzunehmen. Er hat sich also mit wenigen Änderungen begnügen müssen, die sich im wesentlichen auf die indischen Blätter beziehen und großenteils freundlichen Anregungen des Herrn cand. phil. Hermann Götz verdankt werden. In dem letzten Teil der Tafeln sind, abgesehen von einer Umgruppierung, statt der bisherigen Abb. 113 und 114 zwei andere (No. 106 und 142) hinzugekommen.

September 1922. E. Kühnel.



Die islamische Miniaturmalerei.

Es besteht kein Grund zu der immer noch weit verbreiteten Annahme, daß im Koran Darstellungen lebender Wesen verboten und aus diesem Grunde Malerei und Plastik innerhalb der islamischen Kunst nie recht zur Entfaltung gelangt seien. In dem heiligen Buche kann der betreffende Vers sinngemäß nur so ausgelegt werden, daß er ganz allgemein gegen Götzenbilder gerichtet ist, und allenfalls läßt sich weiter folgern, daß religiöse Themen überhaupt von figürlicher oder symbolischer Wiedergabe ausgenommen sein sollten. Gegen diese Auffassung hat man denn auch im ganzen mohammedanischen Länderbereich zu keiner Zeit verstoßen: niemals ist irgend ein islamischer Glaubenssatz im Bilde veranschaulicht worden.

Darüber hinausgehend heißt es allerdings in den „Hadîth" (überlieferten Aussprüchen des Propheten): „Hütet Euch darzustellen den Herrn oder den Menschen, und malt nur Bäume, Blumen und leblose Dinge." Und an einer anderen Stelle wird gedroht, daß am Tage des Gerichts die Dargestellten vor den Malern erscheinen werden, um eine Seele von ihnen zu fordern und daß die Unerfüllbarkeit dieses Verlangens den Künstlern zum ewigen Feuer gereichen wird. Damit wäre nun freilich in unzweideutiger Weise der Entwicklung in der Richtung des Figürlichen ein Riegel vorgeschoben, wenn nicht von einem großen Teil der Mohammedaner die orthodoxe Tradition (Sunna) abgelehnt und dem Koran eine andere Überlieferung zur Seite gestellt würde. Zu den Anhängern dieses sogenannten schiitischen Bekenntnisses gehören vor allem die Perser, und wiederholt haben es machtvolle Dynastien auch in Ländern arabischer Zunge verfochten, so besonders die Fatimiden in Ägypten, die sich also kein Gewissen daraus zu machen brauchten, daß sie Scharen von Malern beschäftigten und den Handwerkern von Kairo Aufträge erteilten, in denen belebte Motive die Hauptrolle spielten.

Erstaunlich aber wirkt es, daß gerade die ersten Khalifengeschlechter der Omayaden und Abbassiden, statt als strenggläubige Sunniten die Künstlerschaft

in die durch den genannten Ausspruch gezogenen Schranken zu verweisen, in dieser Hinsicht selbst dermaßen über die Stränge schlugen, daß man sich fragt, ob damals überhaupt ein Bilderverbot schon ernstlich diskutiert worden sei. Jedenfalls wurde es nur in Spanien und Nordafrika verhältnismäßig früh, nämlich vom 11. Jahrhundert an, gewissenhaft beobachtet, seit dem 14. Jahrhundert auch in Ägypten und Vorderasien, sowie mit wenigen Ausnahmen allgemein von den Osmanen. Perser und Inder dagegen haben ihm stets nur insofern Rechnung getragen, als sie bei der Ausschmückung von Moscheen und anderen Kultorten bedacht waren, alles zu vermeiden, was im orthodoxen Sinne irgendwie hätte Anstoß erregen können.

Freilich hat die Tatsache, daß eine heilige Scheu vor der Darstellung jedem gläubigen Muslim mehr oder weniger Zwang auferlegte, das Problem der Bildgestaltung erheblich beeinflußt und die Entwicklung malerischer Probleme als solcher zwar nicht behindert, sie aber doch von vornherein in der Richtung des Dekorativen und Ornamentalen abgedrängt. Die Großmalerei, von der uns übrigens so gut wie garnichts erhalten blieb, diente denn auch lediglich der Ausschmückung von Prunkräumen, und das Miniaturbild kam in der Buchkunst nur als ornamentaler Bestandteil – neben den in der Regel wichtigeren der Kalligraphie und der Arabeskenverzierung – zur Geltung. Es ist kein Zufall, daß uns in alten Quellen alle angesehenen Schönschreiber und Illuminatoren in ununterbrochener Reihe mit eingehender Schilderung ihrer Verdienste gerühmt werden, während man der Maler nur gelegentlich mit einigen knappen Worten Erwähnung tut. Künstler, die unter so einschränkenden Bedingungen und meist in untergeordneter Rolle Meisterwerke schufen, von deren Schönheit wir uns glücklicherweise heute noch überzeugen können, verdienen in besonderem Maße unsere Bewunderung und haben Anspruch darauf, daß wir uns bemühen, bei der Bewertung ihrer Arbeiten ihnen volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Das fällt uns nicht immer leicht angesichts der Vorurteile, mit denen wir an einen uns geistig und ästhetisch zunächst fremden Kulturkreis heranzutreten pflegen.

Welcher Art waren nun die Aufgaben, die den orientalischen Buchmalern in den einzelnen Ländern und Perioden erwuchsen, und in welcher Weise haben sie überhaupt bei der Herstellung von Handschriften mitgewirkt?

Bei der Ausschmückung des Korans, die das führende Problem bildete in

der ganzen Geschichte der islamischen Buchkunst, waren sie, wie gesagt, von vornherein ausgeschaltet, und ebenso konnten sie in anderen religiösen Texten, von denen sich häufig kalligraphisch bemerkenswerte Abschriften vorfinden, nicht gut zu Worte kommen. Die ersten Bücher, für die man ihres Pinsels bedurfte, waren naturwissenschaftlichen Inhalts. Es handelt sich da zunächst um arabische Ausgaben griechischer Traktate, in denen es galt, das Wort durch das Bild zu unterstützen, wie das in der Regel auch schon in der Vorlage geschehen war. Abhandlungen über physikalische oder medizinische Themata waren auch damals ohne Illustrationen nicht recht denkbar, und die Gelehrten, die die Kopien veranlaßten oder selbst schrieben, sorgten dafür, daß sie von berufener Hand mit Anschauungsmaterial bereichert wurden. Wie sollte man wohl auch beispielsweise Angaben über die Konstruktion hydraulischer Automaten lediglich aus der Lektüre verfolgen oder bei astronomischen Auseinandersetzungen ohne die Wiedergabe der Sternbilder auskommen wollen? Bei anderen, verwandten Texten waren die Bildbeigaben wohl zum Verständnis nicht unbedingt erforderlich, wurden aber aus den griechischen Originalen mit übernommen und nur in zeichnerischer und malerischer Hinsicht neu formuliert. Seit dem 14. Jahrhundert etwa nimmt die Stelle dieser naturwissenschaftlichen Schriften, von denen leider nur wenige Bruchstücke auf uns gekommen sind (Abb. 1 bis 6), ein enzyklopädisches Lehrbuch ein, das in vielen Exemplaren über die ganze islamische Welt verbreitet wurde: die Kosmographie des Zakarîya Qazwîni. In ihr wird die gesamte Tier- und Pflanzenwelt, einschließlich der mythologischen Fabelwesen, behandelt, und ferner ist darin vom Sternenhimmel, von Engeln und Dämonen die Rede – es fehlte also nicht an Motiven, die zu illustrativer Mitarbeit willkommenen Anlaß boten (s. Abb. 22, 33).

Inzwischen hatte in der Erzählungsliteratur ebenfalls ein fremdes Werk Anregung gegeben, die vorgetragenen Begebenheiten durch allerlei Bilderschmuck zu veranschaulichen und so desto nachdrücklicher auf die Nutzanwendungen hinzuweisen, die dem Leser nicht erspart bleiben sollten: es waren die Fabeln des Inders Bidpai (Kalila und Dimna) aus dem Hitopadesa, die in der Übersetzung des Ibn Muqaffa zu großer Beliebtheit gelangten (Abb. 3a, 19f.; in dieselbe Richtung gehört das Tierbuch des Ibn Bakhtischu, Abb. 14 bis 16). Eine Aufgabe von hoher künstlerischer Bedeutung, bei der sie auf keinerlei Vorlagen zurückgreifen, aber andererseits auch ihrer Phantasie freien Lauf

lassen konnten, erwuchs den arabischen Buchmalern eigentlich erst in den „Maqâmen" des Abu Mohammed el-Harîri (gest. 1122), die uns durch Rückerts Übertragung zugänglich geworden sind. Harîri schildert in geistvollem, mit literarischen Leckerbissen gespicktem Vortrag die Erlebnisse und witzigen Einfälle des ebenso durchtriebenen wie redegewandten Abu Said aus Serrudj, in denen man nun mit einem Schlage Stoff zu drastischen und überraschend freien genrehaften Kompositionen fand (Abb. 7ff., 17f.).

Mit diesen und wenigen anderen Texten ist die arabische Literatur unter den Bilderhandschriften des Orients vertreten, und wir müssen gleich hinzufügen, daß von ihnen eigentlich nur der Qazwîni und die astronomischen Abhandlungen über das 14. Jahrhundert hinaus beibehalten wurden. Wir vermissen vor allem Bücher historischen Inhalts, die besonders geeignet gewesen wären, von berufenen Malern zu Kulturdokumenten von unschätzbarem Wert ausgestaltet zu werden. Erst die Mongolenzeit schuf darin Wandel, und es ist recht bezeichnend, daß wir aus dem Beginn dieser Epoche die Weltchronik des im 10. Jahrhundert in Bagdad verstorbenen Mohammed et-Tabari in einer persischen Ausgabe besitzen, aus deren Bildern auf ältere Vorstufen nicht ohne weiteres zu schließen ist. Mit der Schöpfung beginnend und bis in die Khalifenzeit hineinreichend, sollte sie, meint man, die Mitwirkung eines Malers schon ihres bunten Inhalts wegen stets erfordert haben. Eine Geschichte der Mongolen von Djuweini in der Pariser Bibliothek weist eine einzige, gegenständlich höchst beachtenswerte Miniatur auf: der Verfasser überreicht dem Sultan Argun ein Exemplar des Werkes. Hier ist also eine Begebenheit geschildert, die mit dem Schicksal des Buches selbst zusammenhängt – eine Ausnahme, zu der wir auch späterhin kaum noch Parallelen finden. Um 1300 schrieb Raschîd ed-dîn, Vezier der Mongolenherrscher Ghazan und Uldjaitu, ein ähnliches aber breiter angelegtes Geschichtswerk, in welchem er mit sichtlichem Behagen biblische und buddhistische Stoffe mit solchen aus der Geschichte Chinas und des Islam zusammenwarf. Das konnte der Arbeit des Zeichners nur zustatten kommen, und aus dem kostbaren Original in der Asiatic Society ersehen wir, wie hier mit einem Schlage die Darstellungsmöglichkeiten außerordentlich bereichert wurden (Abb. 23ff.). Sachlicher und immer im Rahmen des eigentlichen Themas schilderte später Scherf ed-dîn Alî von Yezd in seinem „Safer-Nâmeh" die Taten Timurs und regte so z. B. den Meister Behzâd an, auch seinerseits sich mit möglichster

Gewissenhaftigkeit an tatsächliche Vorgänge zu halten (Abb. 48–53). In historischem Sinne sind ebenfalls in einer ganz vereinzelt dastehenden türkischen Bilderhandschrift des 16. Jahrhunderts die Kriegszüge Suleimans des Prächtigen beschrieben (Abb. 96), und in Indien ist dann neben anderen Chroniken die des Kaisers Akbar mehrfach kopiert und ausgemalt worden.

Die wichtigste Unterlage für die Entwicklung der Miniatur in Persien boten naturgemäß die Werke der heimischen Dichter, und an erster Stelle das große Nationalepos Firdusi's, das Schâhnâmeh" (1011 vollendet), das in keiner noch so bescheidenen Bibliothek fehlen durfte und uns vom 14. bis zum 17. Jahrhundert in einer ununterbrochenen Reihe künstlerisch bemerkenswerter Abschriften erhalten ist. Wer es in Übertragungen gelesen hat, wird ohne Schwierigkeit die Ereignisse deuten, die mit Vorliebe im Bilde festgehalten und immer wieder in neuen Abwandlungen dargestellt wurden: wie Rustem sein Roß Rekhsch einfängt, oder wie dieses, während der Held schläft, mit dem Löwen kämpft, wie Zâl nachts bei Rudabe eindringt, wie die Schlacht tobt zwischen Iraniern und Turaniern, wie Siyawusch durch den Scheiterhaufen sprengt, wie Isfendiyar den Simurgh bezwingt, wie Bahram Gûr seinen Meisterschuß tut usw. (vgl. Abb. 36, 42f., 59).

Neben dem Königsbuche wurden die fünf Dichtungen des Romantikers Nizâmi (gest. 1178), die gewöhnlich als „Khamse" in einem Bande vereinigt erscheinen, am meisten gelesen und am häufigsten illustriert. Es sind das der philosophisch-moralisierende „Schatz der Geheimnisse", die sagenhafte Liebesgeschichte von König Khosrau und der schönen Schirin, die melancholische Ballade von Leila und Madjnûn, die amurösen Abenteuer Bahram Gûrs mit den Töchtern der Könige der „sieben Klimate" und schließlich das aus alten Heldenlegenden von dem weisen und mächtigen Griechenkönig geschöpfte „Alexanderbuch". Drei empfindsame Nizâmi-Motive sind es vor allem, an denen man sich häufiger als an anderen versuchte, um womöglich die Lösungen, die die Vorgänger für das Thema gefunden hatten, zu übertreffen: die Himmelfahrt des Propheten, die Entdeckung Schirins durch Khosrau und der Besuch Leilas bei Madjnûn in der Wüste (Abb. 58, 68, 53, ferner 45, 90). Oft freilich werden auch diese Vorwürfe – zu denen weitere in größerer oder geringerer Zahl treten – in den einzelnen Schulen in ein konventionelles Schema gezwungen, bei dem dann die persönliche Note nur wenig zur Geltung kommt.

Prunkausgaben des „Bustân“ (Lustgarten) und des „Gulistân“ (Rosengarten) von Scheikh Saadi (gest. 1291), der im persischen Parnaß die ethische Richtung vertritt, sind wiederholt mit reizvollen Malereien geschmückt worden, häufiger aber hat Joseph's Liebesgeschichte in der Bearbeitung des erst im 15. Jahrhundert wirkenden Djâmi („Yûsuf und Suleikha“) die Künstler angezogen. Den „Diwân“ des Hâfiz (gest. 1391), das gefeierte Buch der Liebe und des Weines, haben sie seines rein lyrischen Gehalts wegen seltener mit ihrem Pinsel bedacht, und wenn es geschah, so wurde wohl der Dichter selbst in der ihm lieben Umgebung dargestellt (vgl. Abb. 92). Noch weniger hat man sich an Enweri und Djelâl ed-dîn Rumi herangewagt, die mit den vorgenannten Größen das Siebengestirn am Himmel der persischen Poesie bilden. Dagegen sind, von anderen abgesehen, zwei populäre fürstliche Sänger, Emir Khosrau von Delhi und Emir Schâhi (gest. 1453), von manchem Miniaturmaler bevorzugt worden (Abb. 44, 70), und einer literarisch kaum bedeutenden Dichtung wie der des Kirmaners Khwadju (gest. 1352) von „Humây und Humâyûn“ verdanken wir sogar einige der schönsten Malwerke, die orientalische Erfindungsgabe hervorzubringen vermochte (Abb. 35, 40).

Erzeugnisse der türkischen Literatur sind so gut wie nie in Bilderhandschriften verbreitet worden; dagegen haben sich nicht nur die eigentlichen Hinduschulen sondern auch Künstler am Hofe der mohammedanischen Moghulkaiser bei der Herstellung von prunkvollen Kopien der alten indischen Sagen- und Märchensammlungen (Mahabharata, Ramayana u. a.) wiederholt betätigt.

So weit der Inhalt der Bücher. Um nun von technischen Dingen zu reden, so kam bei der Anfertigung von Handschriften die Mitwirkung der verschiedensten Personen in Frage. Natürlich spielte auch der Besteller eine entscheidende Rolle; er mußte die Art der Ausstattung bestimmen und für die oft ganz erheblichen Kosten aufkommen. In der Regel war es der Sultan selbst, der den Auftrag erteilte, oder einer der Großen des Landes. Denn die islamische Buchkunst war im eigentlichsten Sinne Hofkunst und wäre ohne die tätige Förderung durch freigebige Fürsten nie zu der Entfaltung gelangt, die sie tatsächlich gefunden hat. Es galt zunächst, das Papier auszuwählen, das zur Verwendung gelangen sollte, und das man oft unter erheblichen Opfern von weither kommen ließ, zumal wenn man auf getönte, getunkte, goldgesprenkelte oder andere Luxuspapiere Wert legte. Bisweilen

schickte man wohl auch heimisches Material an andere Orte, um es dort erst zweckmäßig herrichten zu lassen. Dann wurde die Disposition des Ganzen, die Zahl und Art der Titelköpfe und Miniaturen sowie anderer Verzierungen festgelegt, und der Kalligraph konnte an seine Arbeit gehen, die immer mehrere Monate und häufig ganze Jahre in Anspruch nahm. Nach ihm kam die Reihe an den Illuminator („Vergolder"), der die für ihn vorgesehenen Titelseiten, Kapitelüberschriften und Randzeichen mit reichem Arabeskenwerk füllte und seinerseits das Manuskript dem Maler zur Vollendung übergab. Dieser hatte, da der ganze uns aus dem Abendlande geläufige Initialdekor wegen des Fehlens von Majuskeln in der arabischen Schrift fortfiel, nur eigentliche Bildaufgaben zu bewältigen. Für ihre ästhetisch befriedigende Lösung galt ein enger Zusammenschluß mit dem Text als unerläßlich, unter Vermeidung starrer Symmetrie; das wurde in den meisten Fällen durch ein unregelmäßiges Format, sowie durch füllende und unterbrechende Verszeilen innerhalb der Komposition von vornherein angestrebt. Nur Meister vom Range Behzâd's setzten es bisweilen durch, daß ihnen ganze Doppelseiten ausschließlich vorbehalten blieben (vgl. Abb. 48ff.).

In der Regel ging der Maler in der Weise vor, daß er auf das sorgsam geglättete Papier die Zeichnung mit einem feuchten Pinsel erstmalig gewissermaßen in Wasserlinien skizzierte und dann die Konturen schwarz oder rot nachzog. Bei einem größeren Werkstattbetrieb pausten wohl auch die Schüler Vorlagen des Meisters durch Gazellenhaut. Danach setzte man mit kleinen harten Pinseln jede der äußerst sorgfältig angeriebenen, dickflüssigen Farben einzeln auf. (In Indien verwendete man, um den Schmelz zu erhöhen, einen Zusatz von Gummi, der die Tönung erheblich beeinflußte und sie dem Gouache-Verfahren näherte.) Manche Künstler wurden allein deshalb berühmt, weil sie mit unglaublicher Sicherheit mit einzelnen Eichhornhaaren, Fahnen von Vogelfedern u. dgl. die allerfeinsten Striche nebeneinander zu geben vermochten. Bei farbigen Papieren zog man es vor, den Text von der Hand eines gepriesenen Kalligraphen in die Mitte der Blätter schreiben zu lassen und die breiten Ränder mit Tuschzeichnungen in Gold- und Silbertönen zu versehen (s. Abb. 55f., 71). Die letzteren wurden auch allgemein für die Darstellung des Wassers verwendet und sind mit der Zeit schwarz oxydiert; daher der auffallend dunkle und der ursprünglichen Absicht nicht entsprechende Farbton bei Bächen, Quellen, Teichen usw. Waren die Miniaturen

vollendet, so wurden noch die Seiten und Kolumnen mit Goldleisten eingezogen, und nachdem der Buchbinder dem Werk die letzte Weihe gegeben hatte, überhändigte man es dem Besteller, der mit der Belohnung nicht zurückhalten durfte. Mit orientalischer Großzügigkeit wurden für eine gelungene Arbeit dem Maler oder Schreiber oft soviel Dinare ausgezahlt, wie er mit seinen gottbegnadeten Händen zu halten vermochte, ähnlich wie mancher Herrscher dem Dichter, der seinen Beifall gefunden, buchstäblich den Mund mit Goldstücken stopfen ließ.

Abgesehen von der Verzierung ganzer Handschriften erhielten häufig die Meister den Auftrag, Einzelblätter für bestimmte Zwecke und mit vorgeschriebenen Motiven anzufertigen. Es konnte sich da ebensowohl um Bildnisse wie um Genreszenen oder Naturstudien handeln. Diese Erweiterung ihrer Betätigung, die wohl den Mongolen verdankt wird, lenkte ganz von selbst die Künstler von der mehr oder weniger an akademische Prinzipien gebundenen Buchkomposition auf die Beobachtung von Menschen und Landschaft und zeitigte so eine realistische Richtung, die sich schließlich vor ähnliche Probleme gestellt sah, wie die Malerei des Abendlandes. Derartige Einzelbilder hat man entweder mit Deck- und Lasurfarben ganz miniaturmäßig ausgeführt oder aber lediglich als getuschte Pinselskizzen mit leichter Tönung und stellenweiser Vergoldung. Von den Sammlern wurden sie dann mit Vorliebe zusammen mit Mustertafeln berühmter Schönschreiber auf Pappdeckel geklebt und in albumartigen Bänden vereinigt; man nahm dabei auch unvollendete Arbeiten, Rötelzeichnungen und flüchtige Entwürfe bekannter Meister mit auf. (Eigentliche Federzeichnungen waren kaum üblich; das An- und Abschwellen der Konturen, sowie gewisse Haken- und Spritzstriche wurden von einzelnen Malern mit dem Pinsel ebenso geschickt ausgeführt, wie mit der Rohrfeder, wobei ihnen freilich die lange kalligraphische Schulung sehr zustatten kam.) In Indien besonders legten sich die Kunstliebhaber seit dem 17. Jahrhundert solche Sammelwerke an, die meist an Sorgfalt in der Auswahl und an Geschmack in der Aufmachung mancherlei zu wünschen übrig ließen.

Als im 16. Jahrhundert in Persien der Lackeinband beliebt und vielfach der Ausstattung in Filigranschnitt und Goldpressung vorgezogen wurde, boten sich den Miniaturmalern neue Gelegenheiten, ihre Meisterschaft in Zeichnung und Farbe zu erproben (vgl. Abb. 60, 72). In Indien hat sich die Technik

sogar allgemein eingebürgert, ist aber über bescheidene Stillebenmotive nie recht hinausgekommen. Wir dürfen an dieser Stelle auch daran erinnern, daß vor allem Buchkünstler es waren, die für die prächtigen Tier- und Jagdteppiche ebenso wie für Sammte und Brokate der Safidenzeit die Muster entwarfen, und es fehlt uns nicht an Anhaltspunkten, um in dem einen oder anderen Prunkstück in Komposition und Farbenwahl die Hand eines bekannten Malers zu erkennen.

Vieles wird dem weniger eingeweihten Betrachter islamischer Miniaturen inhaltlich zunächst befremdlich erscheinen, und es mag angebracht sein, einige Aufklärungen über besonders augenfällige Dinge vorauszuschicken.

Da sind zunächst die „Heiligenscheine", die uns in frühen sowohl wie in späten Arbeiten gleichermaßen begegnen und mit Unrecht auf christliche Vorbilder zurückgeführt werden. Der Scheibennimbus ist zweifellos ursprünglich nur ein Abzeichen von Hoheit und Macht und in diesem Sinne der buddhistischen Kunst geläufig; die indischen Meister haben ihn denn auch im allgemeinen den Moghulkaisern vorbehalten. In früheren Darstellungen des Islam – nicht nur in Miniaturen, sondern auch auf Fayencen, Bronzen, Gläsern und Stoffen – soll er entweder die Autorität einer bestimmten Figur besonders betonen oder aber lediglich in effektvoller Weise einen Kopf vom Hintergrunde abheben; im letzteren Falle ist die Absicht also eine rein dekorative. Um die Heiligkeit einer Person auszudrücken, bedient sich der Perser von altersher des Flammennimbus, der schon den manichäischen Malern geläufig war und ebenfalls zu wirkungsvollen Farbengegensätzen Gelegenheit gab (Abb. 58, 95).

Eine ähnlich irrtümliche Auffassung führt dazu, bezopfte Männergestalten als Mongolen oder gar schlechtweg als Chinesen anzusprechen. Das könnte zutreffen, wenn sich die Tracht lediglich bei Figuren aus der Zeit enger Kulturzusammenhänge mit diesen Fremdvölkern vorfände (so z. B. bei Abb. 24, 33). In Wirklichkeit aber wurde die Zopfmode schon einmal unter den Abbassiden, also vor dem ersten Mongoleneinfall – vielleicht durch die türkischen Seldschuken – herrschend (vgl. Abb. 5, 6, 10) und scheint vorübergehend übrigens damals auch in christlichen Gegenden aufgetreten zu sein.

Wenn eingangs gesagt wurde, daß religiöse Stoffe von der Darstellung ausgeschlossen gewesen seien, so darf man das nicht etwa dahin verstehen, daß

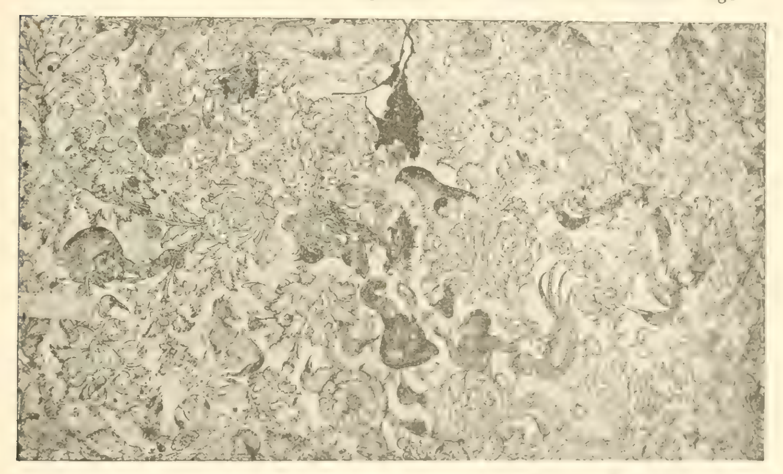
überirdische Wesen jeder Art immer jenseits des künstlerischen Bereichs gestanden hätten. Es kommen vielmehr Engel und Genien ebenso wie menschen- und tiergestaltete „Diwe“ (gute und böse Dämonen) allenthalben vor, und auch mit der Person Mohammeds konnte man sich, da ihm göttliche Eigenschaften nicht beigelegt werden, sehr wohl beschäftigen, ohne an Dinge des Glaubens zu rühren, – vorausgesetzt natürlich, daß man dem Bilderverbot überhaupt die gelindere Deutung gab. Man hat den Propheten denn auch häufig in seiner mystischen Himmelfahrt auf der Stute Burak, seltener in Gabriels Begleitung vor den Pforten des Paradieses geschildert, in der Regel aber sich doch gescheut, dem Gesicht des heiligen Mannes bestimmte Züge zu geben und dieses daher gewöhnlich mit einem Schleier bedeckt (vgl. Abb. 58).

Bei biblischen Vorwürfen ist zu beachten, daß sie nicht den Büchern des Alten Testaments direkt entnommen sind, sondern in arabischer Prägung und also mit erheblichen Abweichungen erscheinen; so haben z. B. an der Hand alter Legenden persische Dichter der Geschichte von Joseph und der Frau des Potiphar einen für beide Teile wesentlich befriedigenderen Verlauf gegeben, und die Maler haben sich neben diesem Liebespaar besonders für den weisen König Salomo, dem selbst die Tierwelt huldigt, und für seine Beziehungen zu der Königin von Saba interessiert (Abb. 95, 99). Christliche Motive spielen in die Formenwelt des islamischen Mittelalters oft hinein und sind uns wohl nur zufällig in der Buchkunst nicht erhalten; ihr Vorkommen nach dem 16. Jahrhundert ist in Persien wie in Indien immer auf unmittelbare europäische Vorlagen, teils Malereien, teils Kupferstiche, zurückzuführen (s. Abb. 82, 113f.).

Dem tollen Groteskenwerk aus Tier-, Menschen- und Pflanzengebilden in mehr oder weniger phantastischem Wirbel, das zeitweilig beliebt war (Abb. S. 11), ist irgend welche symbolische Bedeutung nicht beizumessen; es handelt sich vielmehr um Spielereien der Zeichner, die durchaus dekadenten Charakter haben und in Indien häufig sich zu wahren Vexierbildern auswuchsen (vgl. Abb. 141). Ernster und erfreulicher sind die aus Schriftschnörkeln höchst geistreich entwickelten Figuren von Vögeln, Fischen, Vierfüßlern, Segelbooten und dergleichen, mit denen die Kalligraphen den Malern erfolgreiche Konkurrenz machten, zumal sie sich vor orthodoxen Vorwürfen dadurch zu sichern wußten, daß sie immer aus dem „Bismillah“ (der Anrufungsformel Gottes) oder

einem anderen frommen Spruch ihre Darstellungen entstehen ließen (vgl. Abb. S. 13). Derartige Tafeln waren als „Haussegen“ für Wohnungen, Läden und Werkstätten begehrt und wurden bei recht gelungener Ausführung hoch bezahlt.

Wo Gebäude mit Portalen, Söllern, Türmen usw. oder Innenräume mit Möbeln und Geräten wiedergegeben sind, wird man an der Treue der Schilderung in den meisten Fällen zweifeln müssen. Denn ein gut Teil davon ist bloße Phantasie und auf den Hauptinhalt des Bildes rein dekorativ zuge-



Turkei, um 1500 *Sammlung Ch. Ricketts, London*

schnitten; aber selbst wo sie sich an ein bestimmtes Vorbild halten, liegt es den mohammedanischen Malern nicht, die Objekte mit minutiöser Sorgfalt nachzuzeichnen, sondern sie sind stets darauf bedacht, die Linien zu vereinfachen oder zu komplizieren, je nachdem eine zartere oder breitere ornamentale Wirkung beabsichtigt war. Das gilt von architektonischen Einzelheiten ebenso wie von Waffen, Stoffen und vor allem von Teppichen, die nur ganz ausnahmsweise so überzeugend nachgebildet sind, daß wir auf ein Vorkommen derselben Muster in der damaligen Knüpfkunst schließen dürfen. (Italienische, niederländische und deutsche Gemälde bieten in der Hinsicht viel zuverlässigere Anhaltspunkte.)

Man werfe den orientalischen Miniaturen nicht vor, daß es ihnen an der Raumvertiefung mangele. Äußerste Stilgerechtigkeit ist die große Tugend des islamischen Kunsthandwerks. Sie fordert für jede Technik eine eigene Formen- und Farbenästhetik. Buchkunst aber ist Flächenkunst, und die eingestreuten Bilder dürfen nicht durch dreidimensionale Körperlichkeit dem Text entfliehen. Daher statt der Horizontalperspektive das staffelnde Übereinander in den Kompositionen und der geringe Unterschied in den Größenverhältnissen der Figuren, daher auch der völlige Mangel an Plastik in der Konturführung und das Fehlen modellierender Schatten. Wo im Gegensatz dazu die uns geläufigeren Anschauungen durchgedrungen zu sein scheinen, so teilweise in spätpersischen und vornehmlich in indischen Blättern, liegt eine direkte Beeinflussung durch den europäischen Malstil vor. Dagegen sind gewisse Stimmungselemente, durch die uns besonders die Moghulminiaturen menschlich nahe gebracht werden, sehr wohl aus bloßer uralter Geistesverwandtschaft zu erklären.

Die Abneigung gegen perspektivische Verkürzungen führt dazu, landschaftliche Elemente häufig mit liebevoller Breite im Vordergrunde zu behandeln, und selbst der voreingenommene Betrachter wird zugeben müssen, daß die Pracht eines Blumengartens nicht gut eindrucksvoller geschildert werden konnte, als es ein orientalischer Meister mit seinem „primitiven" Vertikalaufbau vermocht hat (s. Abb. 40).

Daß Sitten und Gebräuche des Morgenlandes seit Jahrhunderten unverändert geblieben sind, wird durch die Miniaturen bis zum Überfluß bestätigt. Oft aber gewinnen wir auch Einblicke in das Kulturleben bestimmter Epochen, das uns ohne diese Hilfsmittel manche Rätsel aufgeben würde. So erfahren wir z. B. neben anderen interessanten Dingen aus der Zeit der Abbassiden von Bagdad, daß damals für Banner und Fahnen ganz eigenartige Wimpel- und Standartenformen üblich waren und daß man eine Kriegs- oder Festmusik mit Kesselpauken und Heroldstrompeten schon vor siebenhundert Jahren kannte (Abb. 12f.). Wir ersehen ferner aus Kampf- und Turnierszenen, wieviel „Gotik" in dem mongolischen Rittertum steckte und wie eng im Mittelalter die Beziehungen zwischen Orient und Okzident gewesen sein müssen. Weitere Bilder belehren uns, wie es bei Empfängen und Audienzen der Fürsten zuging und in welcher Weise man sich an den Sultanshöfen mit

Jagden, Polospiel, Zechgelagen, Hinrichtungen und anderen Zerstreuungen vergnügte. Sehr anschaulich wird einmal die Errichtung von Backsteinbauten und ihre Verkleidung mit Fayenceplatten geschildert (Abb. 51 f.), andere Male erzählt, wie Nomaden vorübergehend seßhaft werden, um den verschiedenen



Persien, 17. Jahrh. *Sammlung Sarre, Berlin*

Betätigungen des Landlebens obzuliegen (Abb. 65) oder wie der Heimgang eines lieben Toten hier stille Teilnahme, dort lautes Wehklagen auslöst (Abb. 81, 110). Mit Interesse verfolgen wir den Wechsel der Mode in den einzelnen Ländern und Zeitabschnitten und gewinnen z. B. aus dem Rockschnitt oder der Turbanform oft untrügliche Anhaltspunkte für die Chronologie und Lokalisierung der Bilder.

Wenn bei uns Kinder etwas Wunderbares bestaunen, pflegen sie den Finger in den Mund zu stecken und deshalb getadelt zu werden. Im Orient galt es, wie wir auch der Literatur entnehmen, durchaus nicht für unschicklich, „sich in den Finger der Verwunderung zu beißen", und wir finden z. B. keinen geringeren als König Khosrau so naiv dargestellt, jedesmal wenn er die schöne Schirin erblickt (Abb. 45, 68).

Mit dieser sagenhaften Dame ist durch alle Jahrhunderte hindurch das weibliche Schönheitsideal der Perser verknüpft; bei Frauenbildnissen, die übrigens wohl erst durch die Mongolen eingeführt wurden, spielte immer etwas Erinnerung an ihre vielbesungenen Reize mit, und selbst für einen der wenigen erhaltenen und nicht gerade bezaubernden Akte des 17. Jahrhunderts ist ihr Name noch mißbraucht worden (s. Abb. 88). Da erscheinen uns denn doch die meist mit feinem Empfinden für Plastik nach der Natur gezeichneten Nacktbilder der Schule von Delhi wesentlich anziehender (Abb. 128a, 132). Wie die Perser für Schirin, begeisterten sich die Hindumaler für das Motiv der schönen Radha bei ihrer mehr oder weniger umständlichen Morgentoilette und haben es in zahllosen Abwandlungen, meist mit vorwiegend dekorativer Wirkung, behandelt (Abb. 149). Häufiger als die weibliche ist die männliche Grazie gefeiert worden, und in zahlreichen persischen Blättern sind mädchenhafte, kokette Jünglinge verewigt, deren Erscheinung einstmals den gesetztesten Gelehrten und den verwöhntesten Dichtern weitgehende Liebeserklärungen entlockte. Eigentlich obszöne Darstellungen spielten wohl erst in den letzten Jahrhunderten in der Buchillustration des Morgenlandes eine erhebliche Rolle und blieben keineswegs immer künstlerisch belanglos; ihr ästhetischer Genuß wird aber durch die drastische Wiedergabe des Vorgangs in der Regel sehr beeinträchtigt.

Nachahmungen persischer Miniaturen, um schließlich noch von diesen zu reden, sind in dem letzten Jahrzehnt – vor allem von Teheran aus – zu Tausenden auf den Markt gekommen und verunzieren häufig neben wertlosen indischen Blättern die Sammlungen von Kunstfreunden, die sich bei ihrem Ankauf in der Regel durch eine „originelle" koloristische Note bestechen ließen. Abgesehen von sehr geschickten und auch für ein geübtes Auge kaum erkennbaren Fälschungen, ist die Täuschung meist mit so plumpen Mitteln bewirkt, daß sie eigentlich jeder bemerken sollte, der sich im Umgang mit Werken europäischer Malkunst einigen Sinn für Stil und Qualität angeeignet

hat. Man kann bei orientalischen Arbeiten hinsichtlich der Sicherheit des Pinselstriches, der Sauberkeit der Ausführung und der Ästhetik in Anordnung und Farbenwahl gar nicht kritisch genug sein und darf beileibe nicht mit einem völkerkundlichen Wohlwollen an sie herantreten. Wer durchaus exotischen Tand benötigt, um seine zeitgenössische Seele in Schwingungen zu versetzen, der umgebe sich mit Negerfetischen, Papuamasken und Wajangfiguren, aber er weide seinen Farbenhunger nicht an seichten morgenländischen Bazarsudeleien, die nichts Urwüchsiges bergen, sondern immer nur ein schwacher Abklatsch ruhmreicher Vergangenheit sind.

Diese Vergangenheit in einer kurzen kunsthistorischen Zusammenfassung dem Leser näher zu bringen, soll der Zweck der folgenden Betrachtungen sein.

Meister, Schulen und Werke.

Wie auf allen Gebieten der islamischen Kunst, mit einziger Ausnahme der Kalligraphie, so sind wir auch in der Miniaturmalerei darauf angewiesen, uns aus den vorhandenen Denkmälern selbst das für die ästhetische Wertung unentbehrliche historische Gerüst erst mühsam zusammenzustellen. An einwandfreien Berichten und Hinweisen in alten Quellen fehlt es so gut wie ganz, und wir können von dieser Seite auch für die Zukunft kaum weitere Aufklärung erhoffen. Wir dürfen zufrieden sein, daß wenigstens äußere Daten über die Persönlichkeit einiger bedeutenderer Meister, von denen uns Werke erhalten, und anderer, die für uns ganz verschollen sind, sich hie und da eingestreut finden, wobei wir übrigens manchen schwer zu lösenden Widerspruch mit in Kauf nehmen müssen. Das wäre nun freilich kein allzu arger Übelstand, wenn wir mit einer genügenden Anzahl Signaturen rechnen und uns mit stilkritischen Studien weiter behelfen könnten. Aber hier hapert es von neuem. Denn vor dem Ende des 15. Jahrhunderts kennen wir kaum eigenhändige Bezeichnungen der Miniatoren auf den Bildern, und die Kalligraphen, die mit Vorliebe im Kolophon am Ende des Textes unter allerlei Bescheidenheitsfloskeln ihren eigenen Namen verewigten, haben uns den des mitwirkenden Malers fast immer (und vielleicht sogar geflissentlich) vorenthalten. Ist er, wie es in älteren Handschriften wohl gelegentlich geschieht, ausdrücklich und allein erwähnt, so darf als ziemlich sicher gelten daß der genannte auch die betreffende Abschrift selbst hergestellt hat.

Andere Schwierigkeiten ergeben sich dadurch, daß zumal Einzelblätter, seit man sie in Persien und Indien zu sammeln begann, vielfach von fremder Hand entweder richtig oder häufiger falsch signiert wurden und so weitere Verwirrungen anstifteten. Schließlich stellt uns auch die Ähnlichkeit der im allgemeinen ohne irgendwelche Zusätze – selbst ohne Heimatsangabe – gebräuchlichen arabischen Vornamen vor mancherlei Probleme. Wenn wir da lesen: „Werk des Meisters Mohammed" oder „gemalt von

Mohammed" oder „Mohammed der Zeichner", so ist uns wenig geholfen; denn danach können die Arbeiten ebensowohl von einem einzigen, wie von drei verschiedenen Mohammeds herrühren. (Man lese dazu weiter unten nach, was wir über die Rizâ-Rätsel zu sagen haben.) Sehr gewagt ist es, Handwerksbezeichnungen als Bestandteile von Namen anzusehen, so Naqqâsch (Maler), Muçauwir (Zeichner), Muddâhib (Vergolder), Ustâd (Meister) usw.; denn sie können sehr wohl bei einem und demselben Künstler wechseln. Dagegen sind Standesangaben und Ehrentitel wie Hâdj, Scheikh, Agâ, Emîr, Sultân usw. immer als zugehörig zu betrachten.

Zum Überfluß spielt auch noch das Plagiat in der orientalischen Buchkunst eine hervorragende Rolle. Selbst anerkannte Meister haben sich nicht gescheut, die Technik sowohl wie die Kompositionen ihrer Vorgänger mehr oder weniger strichgetreu zu übernehmen, und wir müssen oft die Sonde schärfster Kritik anlegen, um aus dem Labyrinth eines derartig durcheinandergewürfelten Materials hinauszufinden.

Nach diesen Vorbemerkungen, die dem Leser als eine Entschuldigung für die vielen Fragezeichen und Unbestimmtheiten gelten mögen, die ihm im folgenden und zumal in der Beschriftung der Abbildungen begegnen, wollen wir versuchen, in großen Zügen die einzelnen Phasen der islamischen Kleinmalerei und ihre hauptsächlichsten Vertreter zu kennzeichnen.

I

Wir können heute mit ziemlicher Gewißheit behaupten, daß im 8. Jahrhundert unter den Omayaden von Damaskus Bilderhandschriften noch nicht hergestellt wurden. Allerdings besitzen wir aus dieser Zeit, und zwar in dem Badeschlößchen Kuseir Amra in der syrischen Wüste, einen Zyklus von Wandgemälden; sie sind aber so völlig im Geiste der hellenistischen Antike ausgeführt, daß wir in ihnen auch nicht den leisesten Hauch einer Gesinnung verspüren, die uns als Auftakt zu einer neuen Entwicklung erscheinen könnte. Kalligraphie und Koranillumination nahmen ebenfalls nicht in Syrien, sondern in Baçra und Kufa, d. h. im mesopotamischen Irak, ihren Anfang, und dort, am Hofe der Abbassiden von Bagdad, ist denn auch der Ursprung der islamischen Miniaturkunst zu suchen. Es gab damals in der Hauptstadt der Khalifen mehr als hundert Buchläden, und es sind uns vom Ende des 10. Jahrhunderts die Aufzeichnungen eines Buchhändlers erhalten über die

verschiedenen Manuskripte, die durch seine Hände gingen und von Sammlern wiederholt lebhaft begehrt wurden.

Zwei religionsfremde Elemente waren es, die auf die Entstehung einer mohammedanischen Buchmalerei entscheidenden Einfluß hatten: die Nestorianer, syrische Christen, die unter den Abbassiden noch lange als Schreiber Verwendung und somit Gelegenheit fanden, ihren kunstgesinnten Herren die Bekanntschaft mit der christlichen Antike zu vermitteln, und die Manichäer, die von Zentralasien her im 8. Jahrhundert wieder nach Mesopotamien gelangt waren und sich besonders der Gunst der Barmekiden und des Khalifen M'amûn (813–833) zu erfreuen hatten. Mani, der Gründer ihrer Sekte, ein Perser aus Babylon, der in Iran und Turkestan wirkte und 273 n. Chr. als Märtyrer starb, wird in allen alten Quellen und noch von Firdusi und Hafiz als Maler gefeiert, und tatsächlich scheint in den Klöstern, die seine Anhänger gründeten, der Bilderschmuck an Wänden und in Büchern eine große Bedeutung erlangt zu haben. Die Funde, die wir den Turfanexpeditionen Grünwedels und von Lecoqs verdanken, legen davon beredtes Zeugnis ab, und wir sind so glücklich, unter ihnen auch einige Proben von Miniaturen zu besitzen, die – wenn auch weitab, im Uigurenreiche in Ostturkestan entstanden – immerhin geeignet erscheinen, uns einen Begriff von dem Stil zu vermitteln, der im 9. Jahrhundert auf die Bagdader Schule befruchtend zu wirken berufen war (Abb. S. 19, 21). Wie diese Strömung mit der anderen zusammenfloß, erhellt am besten aus der Tatsache, daß gerade der Manichäerfreund M'amûn auch in syrischen Klöstern nach alten Texten forschen und sie ins Arabische übersetzen ließ. Als drittes Element kamen vielleicht noch zoroastrische Traditionen hinzu. Jedenfalls spielte in der Sassanidenzeit Persiens neben dem plastischen auch das gemalte Bildnis eine Rolle, und noch im 10. Jahrhundert will Masudi ein älteres Manuskript mit den Porträts der iranischen Könige gesehen haben.

Leider sind uns alle Werke aus der ersten Phase der Buchillustration im Irak verloren, und ebenso sind wir betreffs der Schule, die von dort aus in Kairo gegründet wurde und – im Verein mit der Wandmalerei – während der ganzen Fatimidenzeit in Blüte stand, lediglich auf alte Nachrichten angewiesen. Makrizi berichtet von kostbar ausgestatteten Handschriften in der Bibliothek dieser Fürsten und erzählt u. a. von einem Wettbewerb zwischen den Meistern Qâsir von Baçra und Ibn Azîz dem Irakener, die jeder eine



Ostturkestan, 9. Jhdt.

Tänzerin mit perspektivischer Illusion darzustellen hatten und sich ihrer Aufgabe mit großem Geschick entledigten.

Nach dem Sturze der Fatimiden (1171) setzten sich in Ägypten orthodoxe Strömungen durch, und viele Künstler wanderten zurück nach Bagdad, das nun wiederum die Führung im Buchschmuck übernahm. Übersetzungen griechischer naturwissenschaftlicher Traktate waren besonders begehrt – es ist einmal beiläufig die Rede von einer solchen, die mit 120 Dinaren bezahlt wurde – und von ihnen sowohl wie von den damals beliebten Harîri-Ausgaben und Fabelbüchern sind uns erfreulicher Weise charakteristische Beispiele erhalten geblieben. Wir stoßen da sogar auf zwei Malernamen: Abdallah ibn el-Fadhl, der 1222 eine Pharmakologie des Dioskurides, und Yahya ibn Mahmûd von Wâsit, der 1237 eine Maqâmen-Kopie illustrierte. Beide Werke sind zweifellos in Bagdad selbst entstanden und ermöglichen uns nun, ihnen eine kleinere Anzahl weiterer Denkmäler anzugliedern (s. Abb. 3 bis 13). Demselben Kreise müssen wir auch das Martin'sche Automatenbuch zuweisen, das allerdings zwei sich anscheinend widersprechende Inschriften enthält. Die eine, äußerst dekorativ gehaltene, wurde als Widmung an den Ortokiden Nûr ed-dîn Mohammed (gest. 1193) aufgefaßt; sie könnte aber auch sehr wohl etwas später nach einem Bauwerk dieses Herrschers kopiert sein. Die andere hat man auf den Mamlukensultan Malik Çâlih (1351–54) gedeutet; es dürfte aber lediglich eine unbestimmte Titulatur vorliegen, so daß der Einreihung in eine frühere Gruppe unüberwindliche Hindernisse nicht im Wege stehen (vgl. Erläuterungen zu Abb. 1 f.).

Ein byzantinischer Hauch haftet auf manchen dieser arabischen „Primitiven", und die Bewegtheit in Gebärden und Gewändern hat fast noch hellenistisches Gepräge, aber in der Knappheit der Schilderung, in dem urwüchsigen Kolorismus, in der Rücksicht auf das Ornamentale und dem Widerstand gegen das Konventionelle gehen sie schon ganz ihre eigenen Wege. Manchmal erinnern sie in ihrem feinen dekorativen Geschmack an die gleichzeitigen, bunten und doch so zarten Raghesfayencen (so Abb. 3b, 9), dann wieder verblüffen sie durch geniale kompositionelle Einfälle, so in der Barbierstube (Abb. 10) die kreisrunde Anordnung der Zuschauermenge und in den Blättern mit der Festmusik (Abb. 12f.) die Zusammenfassung von Tieren, Personen, Bannern und Instrumenten zu einer geschlossenen Gruppe, deren Verhältnis zur Bildseite mit erstaunlicher ästhetischer Sicherheit abgewogen



Ostturkestan, 9. Jahrh. *Museum für Völkerkunde, Berlin*

ist. In dem Gefältel der Kleider wird ein lustiges Farbenspiel getrieben, während ruhigere Flächen durch ornamentale Detaillierung belebt sind. (Man beachte, wie in Abb. 11 der Gewandsaum des Richters treppenartig den Stuhl hinaufsteigt). Gelegentlich arbeitet man mit ganz starken Mitteln und gelangt dabei zu Wirkungen, wie sie erst in unseren Tagen wieder erreicht wurden (Abb. 7, 9). Einige Beispiele scheinen übrigens auf Zusammenhänge mit der Wandmalerei hinzudeuten.

Der Einfall der Mongolen um die Mitte des 13. Jahrhunderts bereitete offenbar der Buchmalerei von Bagdad kein Ende, sondern führte ihr nur einen Strom ostasiatischer Formen zu, die nach und nach durchdrangen, aber in diesem Zentrum eigentlich nie ganz die Oberhand gewannen. Es ist interessant, dieses Ringen um einen neuen Stil in dem 1295 datierten Tierbuch des Ibn Bakhtischu zu verfolgen (Abb. 14—16). Das Elefantenpaar ist noch von reinster islamischer Prägung, ein einziges schwungvolles Ornament mit starken Farbenkontrasten, der Falke dagegen augenscheinlich genau nach einer chinesischen Vorlage kopiert. Auf einem Blatt, das hier nicht wiedergegeben ist, erscheint eine völlig korrekt gezeichnete Chinesin neben einem Raubtier, das an arabischer Formulierung nichts zu wünschen übrig läßt. In anderen Bildern sind beide Elemente vermischt, so in dem vor ostasiatisches Wolkenwerk gestellten, fast abendländisch anmutenden Drachentöter und in dem üppigen Hintergrund der Brudermordszene, deren Figuren vermutlich manichäische Erinnerungen bewahren. Als ein im Gegensatz dazu recht harmonisches Übergangswerk um 1300, in dem die Mongolisierung sich eigentlich auf die Typen beschränkt, nennen wir die Tabari-Handschrift der Sammlung Kevorkian, die mit den wesentlich vorgeschritteneren kleinen Bildchen eines Schulz'schen Schahnameh die Vorliebe für rote Hintergründe gemein hat. Von Bagdad kam der Mischstil wohl im 14. Jahrhundert auch nach Damaskus und gab dort, um eine byzantinische Note verstärkt, zur Entstehung von Werken in der Art des Münchener Qazwîni von 1366 Anlaß (Abb. 22).

Mit Bidpai's Fabeln mögen auch hinduistische Einflüsse nach Mesopotamien gedrungen sein. Ein 1236 datiertes Exemplar (Abb. 19), dessen Gestalten mit ihren violetten Gesichtern uns völlig fremdartig erscheinen, kann unmöglich an demselben Ort entstanden sein, wie der gleichzeitige Pariser Harîri. Ob aber die Arbeit eines Inders vorliegen mag, wie wir zunächst anzunehmen wagen,

wird sich erst mit der Zeit erweisen, wenn es gelungen ist, den Schleier zu lüften, der noch immer über das mohamedanische Hindustan des Mittelalters gebreitet liegt. In den Wiener Maqâmen von 1334 ist ein buddhistischer Einschlag unverkennbar, weniger in dem Krankenbesuch (Abb. 18), der deutlich die Zugehörigkeit zur Bagdader Schule erweist, als in der eigenartigen zweiten Darstellung (Abb. 17), für die wir nach einer anderen Werkstatt suchen würden, wenn nicht der Arabeskenrahmen wiederum alle Zweifel ausschlösse. Ein ebensolches, leider sehr beschädigtes Thronbild, nur reicher an Figuren und viel weniger islamisiert, eher noch im Geiste der Höhlenmalereien von Ajanta und der Turfanfresken, ist in einem großen Sammelbande der Yildiz-Bibliothek enthalten, der 1910 auf der Münchener Ausstellung Aufsehen erregte. In dem Gegenblatt schildert derselbe Meister einen Ausritt zur Jagd und in der oberen Reihe den Triumphzug eines von Zebra, Einhorn und anderen Geschöpfen geleiteten Elefanten, auf dem ein großes Federvieh mit zwei Personen thront. Das ist unzweifelhaft der Wundervogel Garuda mit Wischnu und Lakschmi, dem wir erst Jahrhunderte später bei einem Moghulmaler wieder begegnen (vgl. Abb. 133).

Es ist anzunehmen, daß der abbassidische Buchstil schon früh nach Persien gelangte, und dieser ersten Periode mag der Maler Djemâl aus Isfahan angehört haben, von dem berichtet wird, daß er 1184 für den Seldschuken Toghrul einen Band von Poesien mit den Bildnissen der betreffenden Dichter versah. Dort dürfte auch später die prächtige Serie von Tierbildern aus dem ebengenannten Yildizalbum entstanden sein, deren erstaunliche Naturtreue nie wieder überboten werden sollte (Abb. 20f.).

II

Vom 14. Jahrhundert an geriet das ganze iranische Gebiet unter östlichen Einfluß, der sich allenthalben durchsetzte und zu einer völligen Umwälzung in der Malerei Vorderasiens führte. Wie die ersten Machthaber des Islam syrische Christen als Sekretäre verwendeten, so brachten die Mongolenfürsten sich uigurische Schreiber mit, die mit der Buchkunst Ostturkestans vertraut waren und sicherlich von dort auch Maler herbeizogen. Die Chronik des Raschîd ed-dîn vom Jahre 1314 (Abb. 23ff.) dürfen wir als die Arbeit eines solchen türkischen Meisters ansehen, der außer mit den Traditionen seiner Heimat auch mit der damaligen chinesischen Kunst bekannt war.

Man ist zunächst versucht, in dem Werke mehrere Hände zu vermuten, aber bei näherem Studium wird man die augenscheinlichen Unterschiede lediglich auf Graddifferenzen in der Verarbeitung ostasiatischer Eindrücke zurückführen. Die grellen Farben der Irak-Miniaturen sind verschwunden, Silber tritt an die Stelle des Goldes und ein grauer Gesamtton herrscht vor. In der wuchtig hingestrichenen Landschaft mit den Baumstämmen ist das Vorbild noch zum Greifen nahe, in dem Gegenblatt führt der Bildgedanke zu einer genialen Kontrastierung der beiden Figuren, in den „indischen Bergen" werden fremde Anregungen zu einem sehr persönlichen, expressionistischen Erlebnis, und in der Reiterszene wird den Künstlern Vorderasiens das Schulbeispiel einer klaren und wirkungsvollen Komposition vor Augen geführt. Die Titelseiten des Buches sind von einem Bagdader Illuminator signiert, der sie mit reichstem Arabeskengeschlinge überzog – eine vielsagende Zusammenstellung, zu der vorzüglich die Nachricht paßt, daß noch am Hofe Timurs ein Maler Abdallah aus Bagdad gefeiert wurde, über den wir sonst leider nichts zu sagen wissen.

Vermutlich hatte außer in der Winter- und der Sommerresidenz der Ilkhane (Bagdad und Tebriz) die mongolisch-türkische Richtung auch in Samarkand längst festen Fuß gefaßt, als dieses gegen Ende des 14. Jahrhunderts durch die Persönlichkeit des großen und kunstbegeisterten Mongolenkaisers zur vollen Entfaltung seines Glanzes gelangte. Mit den Gesandtschaften aus dem Reiche der Mitte kam jedesmal eine ganze Flut chinesischer Motive nach Transoxanien und drang von dort weiter nach Persien vor. Wir besitzen, zum Teil vereinigt mit Schriftmodellen aus der Hofkanzlei der Timuriden, eine größere Anzahl von Tuschzeichnungen, bei denen wir zunächst stutzen ob sie nicht überhaupt als Äußerungen der Yüan-Kunst anzusprechen seien. Bei einigen (Abb. 28) ist das Vorbild derartig nachempfunden, daß nur der härtere rohrfederartige Strich sie als Kopien erweist; in einer Reihe von Drachenstudien (Abb. 29) bricht sich in Einzelheiten eine islamische ornamentalisierende Bewegung Bahn, die bald zu Entwürfen ausgesprochen symmetrischer Muster führt (Abb. 31) und schließlich dekorative Wirkungen erreicht, die nur noch im Gegenständlichen eine blasse Erinnerung an ihre einstige Herkunft bewahren (Abb. 32). Ebenso haben wir – zumal in der Bostoner Sammlung – Belege dafür, daß Schlachtenbilder und Genreszenen zunächst chinesischen Meistern der Zeit nachgezeichnet und erst durch fort-

schreitende „Iranisierung" der heimischen Gesinnung angepaßt wurden. Wir wissen ferner, daß 1407 im Palaste einer timuridischen Prinzessin Fresken ausgeführt wurden und daß der Herrscher selbst eine ansehnliche Kollektion der verschiedensten Malwerke besaß.

Bezeichnender Weise sind es wieder naturwissenschaftliche Abhandlungen, an denen wir zuerst die Anwendung eines neuen, bereits geläuterten Malstils verfolgen, so in einigen astronomischen Traktaten und vor allem in dem Sarre'schen Qazwîni (Abb. 33 f.), der in Sternbildern und Fabeltieren und deutlicher noch in der Gestaltung der Erzengel die in technischer und formaler Hinsicht vollzogene Neuerung vor Augen führt. Eine in Bagdad 1395 geschriebene und von einem persischen Meister namens Djunaid es Sultâni ausgemalte Ausgabe von „Humây und Humâyûn" überrascht durch die Leichtigkeit, mit der darin kompositionelle Aufgaben gelöst sind und redet zu uns in Landschaftsbildern eine Sprache, die uns von ähnlich stimmungsvollen Äußerungen des italienischen Quattrocento her bekannt ist (Abb. 35). Die Zweikampfszene, die sich hier mit einem bestrickenden Anklang von Gotik auf dem Wiesenhang abspielt, wurde auf einem nicht viel späteren Blatt als ganzseitige Darstellung mit glänzender Beobachtung festgehalten (Abb. 37). Das große Format der Figuren ist auch dem Schahnameh der Sammlung Demotte eigen (Abb. 36), das in der packenden Schilderung der Vorgänge später wohl kaum noch übertroffen wurde. In einem 1417 datierten Manuskript der Sammlung Vignier stoßen wir auf eine breit und flüchtig hingesetzte einsame Baumlandschaft; nur in einem lustigen Bach tummeln sich muntere Fische, und in der Ecke erscheint auf der Höhe eines schlanken Minarets der Kopf des Gebetrufers: das ist nicht die erste, aber eine der eindringlichsten Naturschilderungen, die wir persischer Romantik verdanken.

Timurs Nachfolger waren in hohem Maße bemüht, die Malerei weiter zu fördern, aber an Stelle von Samarkand trat nun ein anderes Zentrum in den Vordergrund: Herat. Dort gründete unter der weisen Regierung des Schah Rukh (1405—1447) ein begeisterter Mäzen, der Prinz Baisonqur, der leider schon 1433 starb, eine Akademie der Buchkunst, die für die weitere Entwicklung des persischen Miniaturstils in ausgesprochen nationaler Richtung bestimmend wurde. Sie brachte auch für die Kalligraphie und die ornamentale Illumination ein neues Programm, erlebte ihre letzte Blüte unter Sultan

Husein Baikara (1469–1506) und fand ihr Ende 1507 mit der Einnahme und Plünderung der Stadt. Ein für Schah Rukh selbst angefertigtes Miradj-Nâmeh in der Pariser Bibliothek zeigt in Motiven wie der Apokalypse Mohammeds noch eine gewisse ostasiatische Stilisierung bei völlig eigenartiger, satter und harmonischer Färbung. Direkte Beziehungen zu China waren in der denkbar günstigsten Weise eingeleitet worden durch den Maler Ghiyât ed-dîn Khalîl, der einer 1419 von Herat an den Pekinger Hof abgegangenen Gesandtschaft als Chronist beigegeben wurde und erst drei Jahre später von dort zurückkehrte. Vielleicht war er es, der Seidenbilder mitbrachte wie das im Bostoner Museum, auf dem wahrscheinlich ein chinesischer Meister den charakteristischen Blütenzweig mit dem Vogel und – nach einer persischen Vorlage – wohl auch die darunter sitzende Gruppe ausgeführt hat (vgl. Abb. 39 nebst Bemerkungen). Ins Persische übertragen, kommt diese Sprache zuerst zu Klängen, wie sie das Blatt der Sammlung Anet mit den stocksteifen, farbenstarken Höflingen ertönen läßt (Abb. 38).

Ghiyât selbst sind wir versucht, für eins der bedeutendsten Erzeugnisse orientalischer Malkunst in Anspruch zu nehmen: für die Gartenszene im Pariser Kunstgewerbemuseum (Abb. 40). In solchen Bildern voller Andacht und Lebensfreude pflegen gottbegnadete Meister ihre Bekenntnisse zur Natur niederzulegen. Hier ist das Motiv nur ein Vorwand, um den ganzen Reichtum des Erlebnisses gleich auf einmal auszuschütten: die Figuren selbst sind zu Blumen geworden und ganz selbstverständlich hineingestellt in diese Pracht von tausend Blüten und tausend Wohlgerüchen. Der große Stil der Herater Schule redet weiter zu uns in der Schilderung eines persischen Altdorfer, dem das Thema von Rustems Schlaf eine willkommene Gelegenheit bot, sich in das Wirken und Weben der Waldnatur zu versenken und uns fabelhafte Dinge zu erzählen von phantastischen Bäumen und gespenstischen Farren (Abb. 42.)

Eine Reihe hervorragender Dichterhandschriften zeigt, wie damals das Problem der einheitlichen Bildwirkung durch geschickte Verteilung von Malerei und Schrift zu mustergültigen Lösungen gelangte, so im Bostoner Nizâmi von 1463 (Abb. 45), im Diwân des Emir Khosrau aus der Sammlung Jeuniette (Abb. 44) und anderen. Die Komposition greift kühn und sicher über die Kolumnen der Verse hinaus, ordnet sich so den Text unter und befreit gleichzeitig die ganze Seite von der Gefahr starrer Symmetrie.

III

Kein Wunder, daß nach so vielverheißenden Vorbereitungen gegen Ende des 15. Jahrhunderts ein genialer Maler erschien, der das bisher Errungene zusammenfaßte und Eigenes hinzugab, um den letzten mongolischen Konventionen ein Ende zu machen und die nationale Strömung endgültig zum Siege zu führen. Dieser Maler war Behzâd von Herat. Einheimische Quellen nennen als seinen Lehrer Pir Seyid Ahmed von Tebriz, einen Schüler des Ustâd Djehângir von Buchara, der seinerseits bei Ustâd Gung, dem angeblichen Begründer der iranisch-mongolischen Schule, gelernt haben soll. Von allen diesen haben wir keine weiteren Belege, und auch über Behzâd's äußere Lebensschicksale sind wir sehr im Unklaren. Er muß um 1440 geboren und bald an den Hof des Sultans Husein Mirza gekommen sein. Sein besonderer Gönner war dort der Vezier und Dichter Mir Alî Schîr Newai, sein gelegentlicher Mitarbeiter der hochgerühmte Kalligraph Sultân Alî von Meschhed; auch den großen Dichter Djâmi dürfte er gekannt haben. 1468 bis 1506 stand er an der Spitze der Herater Malerakademie, und später nahm ihn der Safawide Ismail nach Tebriz mit, wo er 1514 sicher noch am Leben war. (In diesem Jahre verlor der Schah eine Schlacht, und es wird erzählt, daß nach der Niederlage seine erste besorgte Frage die nach Behzâd's Ergehen war). Der Ruhm des Meisters wurde schnell verbreitet, und in Persien sowohl wie in Indien legten die Sammler großen Wert darauf, irgendwelche Arbeiten von seiner Hand für ihre Kabinette zu erwerben. Das führte schon früh zu Fälschungen seiner Signatur und zu irrigen Zuschreibungen durch übereifrige Kunstfreunde, so daß wir heute einige Mühe haben, in dem erhaltenen Material die Spreu vom Weizen zu sondern.

Sein frühestes bekanntes Werk ist die Geschichte Timurs in Boston vom Jahre 1467 mit mehreren doppelseitigen Bildern, die keinerlei Text enthalten, sodaß der Maler über die ganze Buchfläche frei verfügen konnte (Abb. 48–51). Daß er sich dieses Vorrecht von vornherein sicherte, spricht für die außerordentliche Bedeutung, die er dem kompositionellen Problem zumaß; er hat auch in anderen Fällen immer nur wenige Schriftzeilen an untergeordneter Stelle zugelassen. Auffallend ist an diesem Jugendwerk die realistische Treue der Schilderung; obwohl die tatsächlichen Vorgänge um mehr als ein halbes Jahrhundert zurückliegen, gewinnt man sogleich den überzeugenden Eindruck: so muß es bei einem Empfange Timurs, so bei

Erstürmung einer Veste, so beim Bau einer Moschee zugegangen sein. Der Fortschritt gegenüber früheren Arbeiten, den auch der Laie ohne weiteres feststellt, liegt sodann in 'dem ungezwungenen Gebaren der Gestalten und in der erstaunlichen Individualisierung der Gesichter; dazu kommt als entscheidendes Merkmal – freilich nur angesichts der Originale – Behzâd's höchst persönlicher Kolorismus. Er stimmt die Farbwerte mit geradezu musikalischem Feingefühl sorgsam gegeneinander ab und gibt auch den Fleischtönen die mannigfachsten Nuancen, um den Zusammenklang zu wahren. Fast immer bringt er irgendwie einen Neger an, um einen schwarzen Fleck im Bilde zu haben. In der Landschaft bevorzugt er ein sattes Grün in mehreren Schattierungen und vermeidet es in Gewändern und anderem Beiwerk; der Reichtum seiner Palette bringt ihn bei alledem nie in Verlegenheit.

Die Gegenüberstellung eines ziemlich identischen Vorwurfs in früherer und späterer Behandlung (Abb. 51 und 52) mag dartun, welche Entwicklung er bei Beschäftigung mit Bildaufgaben durchmacht; von einem Wirrwarr von Personen und Einzelheiten kommt er zu einer klaren, aber nicht minder lebendigen Schilderung des eigentlichen Vorgangs. Zu seinen letzten Arbeiten gehören die Petersburger Bilder zu „Madjnûn und Leila“ (Abb. 53), in denen er auch für Stimmungsmotive vorbildliche Lösungen findet. Scheu sehen ein paar Gazellen zu, wie der liebeskranke Dichter im Schoße der endlich wiedergefundenen Geliebten zusammenbricht, und mit strengem Vorwurf weist der Löwe den Panther zurecht, der im Begriff steht, durch einen wohlgezielten Sprung auf das sorglos weidende Kamel den Frieden dieser Felsenwüste zu stören, während unbekümmert um alles Menschengeschehen Schakal und Gemsbock ihre kärgliche Nahrung suchen.

Eigenhändige Arbeiten Behzâd's sind außer den genannten vor allem eine Ausgabe von Saadi's „Bustân“, datiert 1487, in der Vizekönigl. Bibliothek zu Kairo und einzelne Blätter aus verloren gegangenen Handschriften in privatem Besitz und im Kunsthandel, teilweise mit echten Signaturen. In der Berliner Bibliothek sind die 33 Miniaturen einer Abschrift der Dichtungen des Emir Khosrau vom Jahre 1496 offenbar aus seiner Werkstatt, einige vielleicht von ihm selbst. Dazu kommen ein paar Zeichnungen, während ihm viele andere und besonders eine Anzahl Bildnisse mit Unrecht zugeschrieben werden. Von den letzteren dürfen wir mit größerer

Wahrscheinlichkeit nur das des Sultans Husein Mirza (früher Sammlung Martin) und das auf Seide mit Goldgrund ganz in seiner Skala gemalte Porträt eines fürstlichen Gefangenen für ihn in Anspruch nehmen (s. Abb. 54 und Bemerkungen). Dagegen liegt keine Veranlassung vor, ihm die an sich interessante Kopie nach Gentile Bellini's Bildnis eines türkischen Prinzen zuzumuten, wie das von anderer Seite geschah.

Sind in Behzâd's Darstellungen Frauengestalten geradezu eine Seltenheit, so spielen sie eine desto wichtigere Rolle bei einem Meister, der neben ihm damals wohl in Persien das größte Ansehen genoß, bei Agâ Mîrek. Zuverlässige Nachrichten über diesen besitzen wir so gut wie garnicht; wir wissen nicht einmal genau, ob er außer im westlichen Tebriz früher auch anderwärts, etwa in Buchara oder Herat, tätig gewesen ist; für das letztere spricht jedenfalls, daß er Khorasan als seine Heimatprovinz angibt. Wir kennen eine kleinere Anzahl bezeichneter Miniaturen in Nizâmi-Handschriften von 1493, 1524 und 1539–43, aus denen hervorgeht, daß er sich mit Vorliebe der Illustration dieses Romantikers gewidmet hat. Er scheint es denn auch gewesen zu sein, der für die „Khamse"-Ausgaben das Schema aufstellte, das durch das ganze 16. Jahrhundert in Persien tonangebend blieb und uns in vielen Dutzenden typischer und vollständiger Beispiele erhalten wurde. Seine Figuren sind schlanker und graziöser als Behzâd's gedrungene Burschen, aber viel konventioneller und zeremoniöser in der Haltung, dabei ziemlich leer im Ausdruck.

Ihm lag besonders die Darstellung schwebender Genien, für die er in der Schule von Herat eine ausgezeichnete Überlieferung vorfand (vgl. Abb. 41), und in der er es zu so großartigen Leistungen gebracht hat, wie dem Blatt mit der Himmelfahrt Mohammed's aus dem Tebrizer Nizâmi von 1539–43 (s. u.), das wir ihm unbedenklich zuweisen dürfen (Abb. 58). Martin erklärt es, vielleicht mit einiger Übertreibung, für die bedeutendste Leistung persischer Malkunst überhaupt; jedenfalls dürfte sich kaum ein zweites Bild finden, in dem ein überirdischer Vorgang mit so viel mystischer Vertiefung erdacht und mit so reichen künstlerischen Mitteln wiedergegeben wäre. Von einer gewaltigen, goldenen Lohe umgeben, hebt sich vom blauen Firmament die Gestalt des Propheten ab, der unter Gabriels Führung auf dem Fabelpferd Burak das unermeßliche, von der Sonne magisch beleuchtete Wolkenmeer durchflogen hat und nun von Scharen dienender Engel

empfangen wird, die aus der Höhe herbeistürzen, ihm ihre Gaben zu reichen.

Stilistische Gründe legen es nahe, Agâ Mîrek's Hand ferner in einem Frauenbildnis zu suchen, das im 16. Jahrhundert berühmt gewesen sein muß, da es wiederholt kopiert wurde (s. Abb. 57 nebst Bemerkung); für ihn wäre außer dem sicherlich nicht porträtgetreuen, sondern idealisierten Kopf vor allem das reiche Arabeskenwerk des Schulterkragens geltend zu machen, das auch auf seinen signierten Arbeiten bei der Gewandbehandlung eine Rolle spielt.

Als dritten großen Meister dieser Epoche und Schüler der beiden anderen lernen wir Sultân Mohammed kennen, der am Hofe des Schah Tahmasp (1524–1576) in Tebriz eine der angesehensten Persönlichkeiten war. Er leitete die dortige Malschule und scheint ihre Aufgaben durch Einführung der Lackminiatur und durch Entwürfe für Knüpfteppiche erweitert zu haben. Jedenfalls lassen sich Prachtstücke wie der große seidene Jagdteppich in Wien am ehesten mit seiner Werkstatt in Verbindung bringen. Ihm soll ferner die Herstellung von Porzellan gelungen sein, und diese Nachricht könnte von Wichtigkeit werden, wenn einmal endgültig Klarheit darüber besteht, ob in Persien außer der in Nachahmung der Chinaware entstandenen Halbfayence tatsächlich auch echtes einheimisches Porzellan vorgekommen ist.

Bezeichnete Bilder von Sultân Mohammed sind nicht allzu häufig. Er war in hervorragendem Maße an den Prunkausgaben persischer Dichter beteiligt, die für die Bibliothek des Schah Tahmasp angefertigt wurden und von denen uns ein gnädiges Geschick wenigstens zwei erhalten hat: den schönen Nizâmi von 1539–43 im British Museum und den unvergleichlich prächtigen, mit 256 Miniaturen geschmückten Firdusi von 1537 bei Baron Edmund Rothschild in Paris. In dem letzteren lassen selbst heroische Episoden die ganz aufs Genrehafte und Idyllische gerichtete Art unseres Meisters erkennen, die selten eines Beigeschmacks von würzigem Humor entbehrt und oft von eifrigen Naturstudien Kunde gibt. Dabei kommt der höfische Charakter seiner Kunst in den ebenso steifen wie vornehmen Bewegungen und in dem eleganten Zeitkostüm seiner Figuren immer wieder deutlich zum Ausdruck (Abb. 59). Eine zuverlässig signierte Pinselzeichnung von ihm, früher in der Sammlung Sambon, zeigt ein tolles Zechgelage mit drastischen Einzelmotiven von packender Komik, wie sie wohl im Palast zu Tebriz bis-

weilen zu beobachten waren; denn der junge Herrscher soll trotz seiner Frömmigkeit nicht ohne Laster gewesen sein. Meister Mohammed hat ihn selbst und einige seiner Kavaliere wiederholt gemalt. Auf Porträtähnlichkeit hatte er es dabei so wenig abgesehen, daß man zunächst glaubt, es stets mit einem und demselben Modell zu tun zu haben; offenbar kam es ihm lediglich darauf an, die graziösen Posen koketter junger Leute festzuhalten und in dekorativer Richtung zu stilisieren (Abb. 61 ff.).

Sein bedeutendster Schüler war Ustâd Mohammedi von Herat, der wegen der Ähnlichkeit des Namens und infolge enger künstlerischer Verwandtschaft leicht mit ihm verwechselt wird. Er hat ihm ganze Kompositionen sowohl wie technische Einzelheiten mit großer Geschicklichkeit abgesehen und stellt unserer Kritik immer neue Fallen. In der Schilderung ist er entschieden lebendiger und volkstümlicher als sein Lehrer, und man gewinnt aus seinen Blättern den Eindruck, daß er in dieser Hinsicht sich mehr an das Beispiel Behzâd's gehalten hat. Eine sorgfältig signierte und 1578 datierte Zeichnung von ihm erwarb der Louvre aus der Sammlung Marteau (Abb. 65). Sie gibt eine Reihe reizvoller Ausschnitte aus dem Landleben und seinem Tagwerk in äußerst gefälliger und durchaus geschlossener Anordnung, die vermutlich ebenso auf Sultân Mohammed zurückgeht, wie die Szene mit den tanzenden Schelmen und Ziegenböcken in St. Petersburg (Abb. 66). In den Einzelheiten der Ausführung stimmen beide so völlig überein, daß sie unbedingt einer und derselben Hand zuzuweisen sind. Noch stärker tritt dieselbe Abhängigkeit in dem „Liebespaar" aus der Sammlung Golubew zutage, das sich aber immerhin durch die rundere Kopfform und durch die Neigung zu Schatteneffekten als Werk Mohammedi's zu erkennen gibt (Abb. 67).

Schwankender bleibt man bei dem Bildnis eines persischen Offiziers (Abb. 64), dessen stark gebräuntes Gesicht sich von der hellen Umgebung sehr wirkungsvoll abhebt und die ganze Fläche beherrscht. Der Hintergrund ist diskret belebt durch einen Blütenbaum, der anscheinend bei Stimmungsbildern mit Einzelfiguren zuerst beliebt wurde und sich dann auch bei mehr oder weniger naturgetreuen Porträts einbürgerte. Wir finden dieses letztere Motiv besonders reizvoll verwendet bei zwei begabten Behzâdschülern, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkten: bei Scheikhzâdeh Mahmûd, der u. a. den irrtümlich seinem Lehrer zugeschriebenen Djâmi von 1499 in der Pariser Biblio-

thek, den Nizâmi von 1535 in der Sammlung Cartier und einen Diwân des Emir Schâhi illustrierte, und bei Abdallah „dem Vergolder", der wiederholt den Vorwurf des bei Wein und Musik im Freien sich ergötzenden Jünglings behandelte (Abb. 70).

Am Hofe des Schah Tahmasp war sodann der Maler Schâh Qulî tätig, von dem wir bezeichnete Arbeiten kaum besitzen. Er soll infolge eines ausschweifenden Lebenswandels wenig zur Entfaltung seiner hochgerühmten Talente gelangt sein. Auch eine Dame aus Merw, namens Bibidjeh, preist man damals wegen ihrer besonderen Begabung für die Malerei. Ferner tauchen gelegentlich Meisternamen auf wie Sâdiq, Kemâl, Mir Seyid 'Alî u. a., von deren stilistischen Eigentümlichkeiten wir keine Vorstellung zu gewinnen vermögen, während uns gleichzeitig eine erhebliche Menge beachtenswerter Arbeiten anonymer Künstler erhalten blieb.

In Buchara wurde unter der Dynastie der Schaybaniden (1510—99) die Tradition der Timuridenschule eifrig gepflegt und vor allem die im Anschluß an die chinesische Yüankunst eingebürgerte Pinselzeichnung weiter entwickelt (Abb. 46). Sie kam um die Wende des 15. Jahrhunderts zu so zarten, von mystischer Sentimentalität getragenen Schöpfungen wie den ganz wenig getönten und mit Gold gehöhten Genienbildern der Sammlungen Sarre, Demotte u. a. (Abb. 47) und setzte sich dann einerseits in dem Groteskenwerk türkischer und indischer Richtung fort (Abb. 99, 141), andererseits in den Randmalereien mit Gold- und Silbertönen auf gefärbtem Papier, die im 16. Jahrhundert bei der Ausschmückung einzelner Dichtertexte beliebt wurden und späterhin bis zur Schablonierung ausarteten. So hervorragende Beispiele wie das Schulz'sche Fragment eines noch dazu von der Meisterhand Sultân Alî's von Meschhed geschriebenen „Bustân", mit phantastischen Tierkämpfen und lebenswahren Figuren in einem Seite für Seite sich wandelnden Rahmen von Bäumen und Sträuchern, in denen Vögel und Affen sich wiegen, gehörten freilich zu den größten Seltenheiten (Abb. 55f.). Von ähnlicher Schönheit sind wohl nur noch die Titelbilder der oben erwähnten, für Schah Tahmasp besorgten Prunkausgabe des Nizâmi, etwas später (1557) die Sarre'sche Kopie von Djâmi's Yûsuf und Suleikha (Abb. 71) und daneben einzelne Einbände, die die Übertragung dieser Tuschtechnik in die Lackmalerei bekunden und in Indien mehrfach als Vorbilder für Knüpfteppiche gedient haben (vergl. Abb. 72).

IV

Die letzte Blüteperiode der persischen Malerei hängt mit der mächtigen Persönlichkeit Abbâs d. Gr. (1587–1629) zusammen und erhält ihr eigenartiges Gepräge durch die Beziehungen zu Europa. Der politisch weitblickende und äußerst prunkliebende Fürst schickte Gesandtschaften an alle christlichen Höfe und machte durch seine reichen Geschenke viel von sich reden. Die Gegenbesuche blieben nicht aus, und mit ihnen gelangte, da man bei der Auswahl der zu überreichenden Gaben der Vorliebe des Perserschahs für die abendländische Kunst Rechnung tragen mußte, zweifellos eine beträchtliche Anzahl europäischer Bilder ins Land. Sie blieben nicht ohne Eindruck auf die Maler, die Abbâs I. an die von ihm begründete Akademie berief und gelegentlich auch als Stipendiaten nach Rom sandte, um die großen italienischen Meister zu studieren. Man hat ihm wohl mit Unrecht vorgeworfen, daß er seine Rolle als Mäzen mehr aus parvenuartiger Großspurigkeit als aus wirklicher Kunstbegeisterung gespielt habe; das Wesentliche ist jedenfalls, daß er seiner neuen Residenz Isfahan durch gewaltige Bauten ein großstädtisches Gepräge gab und durch seine persönliche Förderung alle Zweige des Kunstgewerbes zur letzten technischen und ästhetischen Verfeinerung führte.

Der Einfluß der abendländischen Malerei zeigte sich zunächst weniger in den Formen, als in den Motiven. Die jahrhundertelange Übung war denn doch zu fest eingewurzelt, als daß sie bei der ersten Bekanntschaft mit Werken fremder Art gleich einem neuen Stil hätte weichen müssen. Die technischen Mittel blieben dieselben, und auch an den Grundanschauungen über Bildaufgaben, Raum- und Lichtprobleme wurde nur wenig gerüttelt. Dagegen vollzog sich eine gründliche Wandlung insofern, als der Rest höfischer und zeremoniöser Tradition einer ausgesprochen popularisierenden Richtung Platz machte und ein gesunder Realismus den Kreis der Darstellungsmöglichkeiten erheblich erweiterte. Ein landschaftlicher Eindruck bei einem Spaziergange, eine zufällige Situation im Hause eines Freundes, eine unvorhergesehene Begegnung in der Straße wurden an Ort und Stelle mit flüchtigen Strichen festgehalten und die Skizzenbücher mit Charakterköpfen und originellen Typen, mit Tier- und Pflanzenstudien nach der Natur gefüllt. Bei der Ausarbeitung freilich kam dann immer wieder der alte, ornamentale Rhythmus durch, und nicht zum Schaden der Blätter, denen auf diese Weise ihre orientalische Note gewahrt blieb.

Als Schah Abbâs noch in Qazwin saß, soll er den Scheikh Mohammed von Schiras, der früher im Dienste des Sultans Ibrahim Mirza gestanden hatte, im dortigen Palast mit Malerarbeiten beschäftigt haben, und von demselben Meister wird berichtet, er habe als erster in Persien europäische Bilder nachgeahmt. Aus den wenigen Beispielen seiner Kunst, die uns erhalten sind (s. Abb. 77), läßt sich das nicht ohne weiteres ersehen. Dann tauchte um 1590 ein gewisser Mani auf, von dem seinerzeit viel Wesens gemacht wurde, vermutlich wegen der Übereinstimmung seines Namens mit dem des legendarischen Begründers der zentralasiatischen Malerei (s. o.), und dessen Signatur so vielfach – besonders auch bei indischen Miniaturen – mißbraucht wurde, daß es uns heute unmöglich ist, eigenhändige Arbeiten von ihm mit Zuverlässigkeit auszusondern.

Nach dem Gesagten wird es begreiflich erscheinen, daß in der Schule von Isfahan die Ausschmückung von Handschriften, und zumal der üblichen Dichterwerke, nur eine untergeordnete Rolle spielte und keine nennenswerten Neuerungen brachte. Das Schema in der Wahl der Darstellungen blieb dasselbe, und auch von einer Bereicherung der Kompositionen war nicht die Rede. Der Gegenstand lag den Künstlern nicht mehr und wurde mit liebloser Routine behandelt; nur, daß man sich dabei lieber an den derben und deutlichen Mongolenstil des fünfzehnten, als an die zarten und duftigen Varianten des sechzehnten Jahrhunderts hielt. Bisweilen verdrängte man wohl aus den Titelseiten den Kalligraphen und den Illuminator ganz und ließ nur ein paar Arabeskenschilder stehen, in die hinein und um die herum man einige lustige, dem Inhalt vielleicht nicht immer entsprechende Einfälle malte (Abb. 89).

In der Einzelminiatur überwog das Porträt, und an ihm können wir am besten die charakteristischen Merkmale der neuen Periode verfolgen. Da ist zunächst das Kostüm, an dem vor allem die schwülstigen Kopfbedeckungen auffallen, die zu den vornehmen Stabturbanen der Tahmaspzeit im schroffsten Gegensatz stehen. Sie scheinen unter den Uzbeken am Hofe von Buchara aufgekommen und dann auch in Persien Mode geworden zu sein. Man sehe und staune, wie mannigfache Windungen und Verbindungen die „jeunesse dorée" damals ausfindig machte, um der Zier ihres sicherlich nicht gedankenschweren Hauptes einen besonders originellen Schwung zu geben und wie sie auch sonst in Kleidung und Pose möglichst stilvoll zu wirken bedacht war.

Ein junger Fant läßt sich zeichnen, wie er in höchst eleganter Haltung dasitzt, den linken Fuß zierlich heraufgezogen, mit dem Jagdfalken auf dem Knie und im Begriff, sich den Handschuh anzuziehen (Abb. 75). Ein schmalbrüstiges Gigerl hat seinen Dreißig-Ellen-Turban um einen Zuckerhut gewickelt und der Vollständigkeit halber noch einen Blumenstengel hineingebaut (Abb. 74); die eine Hand hat er in den absichtlich viel zu langen Ärmel nach Mongolenart zurückgezogen, und seinen Überwurf trägt er nach neuestem Geschmack um die Hüfte geschlungen — in dieser Aufmachung erregt der Jüngling dann die poetische Bewunderung seiner Zeitgenossen. Ein dritter wieder ist dargestellt, wie er einen Brief liest (Abb. 78): fußfreier, steifer Rock und kurze Jacke aus Figurenbrokat mit Pelzbesatz, dazu ein reizendes Mädchengesicht, zu dem der Kavaliersäbel an der Seite garnicht recht passen will.

Von Buchara kamen mit der Tracht vielleicht auch einige der technischen Verfeinerungen, die bei der Ausführung der Einzelblätter maßgebend wurden. Entweder handelt es sich um Pinzelzeichnungen mit geringer Tönung und stellenweise kräftigeren Farbflecken oder um koloristisch reichere, vollständig ausgemalte Miniaturen, bei denen der einfarbige Hintergrund gewöhnlich in diskreter Goldtusche mit Strauchwerk und Wolken belebt ist. Es gibt auch Zwischenstufen von einem Verfahren zum andern, und daneben natürlich eine große Anzahl unfertiger Skizzen verschiedenster Art, deren häufige Pentimente die Gewissenhaftigkeit zeigen, mit der an manchen Entwürfen herumkorrigiert wurde, ehe sie zur Ausführung gelangten.

Einer der ersten und zweifellos der bedeutendste Vertreter der neuen Richtung war ein Künstler, dessen Arbeiten bisweilen mit Agâ Rizâ bezeichnet sind und untereinander genügend Verwandtschaft zeigen, um eine ziemlich klare Vorstellung von seinem persönlichen Stil zu vermitteln. Auffallend ist an seinen Zeichnungen (s. Abb. 76) vor allem die erstaunliche, offenbar durch lange kalligraphische Schulung erworbene Sicherheit des Pinselstrichs, in der allgemeinen Konturführung sowohl wie in den Einzelheiten und im An- und Abschwellen der Linien. Turbanenden und Gewandzipfel pflegt er mit sprühendem Hakengekritzel wiederzugeben und Falten und Knoten ebenso geistreich wie treffend anzudeuten. Nun besitzen wir Nachrichten von einem Meister dieses Namens, der, angeblich ein Schüler des Mîr Seyid 'Ali von Herat, schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts bei Hofe tätig war und

nebenbei mit Vorliebe auch als Ringkämpfer auftrat; er soll aber bereits 1573 in Buchara gestorben sein. Das kann auf unseren Rizâ nicht wohl zutreffen, von dem wir aus verschiedenen Gründen annehmen müssen, daß er zu Schah Abbâs' Zeit noch lebte; hier käme also mindestens eine – übrigens durchaus nicht ungewöhnliche – Datumsverwechslung in Frage. Es gibt aber ferner einige bisher noch nicht überzeugend aufgeklärte Anzeichen dafür, daß auch der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Isfahan wirkende, äußerst fruchtbare Maler Rizâ 'Abbâsi gelegentlich „Agâ Rizâ" genannt wurde, wodurch die Möglichkeit auftaucht, daß die – nachträglich – so bezeichneten Blätter ihm und nicht einem Namensvetter zugeschrieben werden sollten. Das würde freilich an der etwa durch untrügliche stilistische Merkmale zu erweisenden Tatsache, daß sie von anderer Hand herrühren, nichts ändern, aber hier liegt eben der Kernpunkt des Rätsels: es besteht trotz abweichender Signaturen und trotz großer Qualitätsunterschiede ein enger Zusammenhang zwischen dem ganzen Rizâ-Material, der durch bloße Schultradition nicht zu erklären ist.

Betrachten wir eine Reihe von Miniaturen, die sich in mehr oder weniger ausführlichen Beischriften selbst als „Werke des geringen Rizâ Abbâsi" ausweisen (Abb. 78–83), so werden wir bei aller Mannigfaltigkeit der Motive genügend Übereinstimmung in Auffassung, Zeichnung, Kolorit und jeglichem Beiwerk feststellen, um an der Einheitlichkeit und Geschlossenheit dieser Gruppe keine Zweifel aufkommen zu lassen. Auch die graphologische Analyse der häufig datierten Signaturen wird in diesem Sinne ausfallen; ob echt oder falsch, sie sind jedenfalls alle von einer Hand, und die näheren Angaben über Besteller, Dargestellte u. dergl. sprechen durchaus für ihre Zuverlässigkeit. Was wissen wir nun über den Meister? Es wird uns erzählt, daß am Hofe des Schah Abbâs ein berühmter Kalligraph namens Alî Rizâ 'Abbâsi lebte, der sich der besonderen Gunst des Herrschers erfreute und nicht mit Unrecht den Beinamen „Schâh-nuwâz" (Königsschmeichler) erhielt. Seinen Nebenbuhler, den nicht minder angesehenen Schreibkünstler Mîr 'Imâd, stach er wiederholt aus und soll sogar an dessen späterer Ermordung beteiligt gewesen sein. Ob und was er gemalt habe, wird nicht ausdrücklich hervorgehoben; unvollständige Angaben in dieser Hinsicht sind aber keine Seltenheit, und wir würden uns auch hier daran nicht weiter stoßen, wenn nicht ein merklicher Unterschied bestünde in den Bezeichnungen der eben heran-

gezogenen Bilder einerseits und denen seiner kalligraphischen Arbeiten andererseits. Die letzteren nennen sich, soweit sie uns erhaltend sind, sämtlich Werke des „ʿAlî Rizâ ʿAbbâsi", und wir sind verlegen um eine Erklärung, weshalb der Meister gerade in seinen Miniaturen einen immerhin wesentlichen Bestandteil seines Namens geflissentlich verschwiegen haben sollte. Aber noch mehr: die Handschrift der Signaturen in Manuskripten und Schriftmodellen ist – was bisher nicht beachtet wurde – zwar verwandt, aber nicht unbedingt identisch mit derjenigen auf den Miniaturen, während diese sich bis in alle Einzelheiten des Duktus wiederfindet bei dem aus Persien gebürtigen, in Indien tätigen und 1085 d. H. in Agra verstorbenen Stillebenmaler Schafîʿ ʿAbbâsi, der sich bei näherem Zusehen als ein Sohn Rizâ's herausstellt (vgl. Abb. 136). Es wäre leicht denkbar, daß er Bilder seines Vaters nachträglich bezeichnete und dabei in den tatsächlichen Angaben ausführlicher sein durfte, als etwa ein ferner Stehender; vielleicht ist er aber manchmal auch weiter gegangen, hat Entwürfe des Vaters vollendet, sie als dessen Werke ausgegeben und unter Umständen sogar zurückdatiert.

Wir wollen diese Hypothese nicht unbedingt von der Hand weisen, denn sie gestattet uns, eine Anzahl vortrefflicher Skizzen (vornehmlich in der Sammlung Sarre), deren flüchtige Aufschriften unbedingt vom Zeichner selbst herstammen, graphologisch aber von den erwähnten abweichen, als unberührte Arbeiten Rizâ's zu erkennen (s. Abb. 84). Einige von ihnen geben uns willkommenen Aufschluß über den Anlaß zu ihrer Entstehung; so heißt es auf einem Blatt mit der Darstellung eines singenden Vogels: „Entworfen am Freitag, den . . . ., im Hause des Arztes . . . ., der befahl, daß der Vogel auf das Blatt gezeichnet werde". Andere besagen, daß sie auf der Straße, im Garten eines Freundes oder gelegentlich eines Ausfluges in die Berge beobachtet und auf der Stelle „niedergeschrieben" wurden. Rizâ ʿAbbâsi scheint nie ohne seinen Tuschkasten ausgegangen zu sein und seine Anregungen mit Vorliebe aus seiner nächsten Umgebung geholt zu haben. In dieser Einstellung auf das Genrehafte nähert er sich, wenn auch im Handwerklichen der nie ganz zu überwindende, alte Schulzusammenhang mit Ostasien zutage tritt, ganz erheblich den holländischen Kleinmeistern seiner Zeit, und es ist kaum zu verwundern, daß Werke abendländischer Malkunst nicht ohne Einfluß auf ihn blieben. Er muß viel mit den bei Hofe weilenden Europäern verkehrt haben, denn einige hat er in ihrer fränkischen Tracht wiederholt porträtiert, und

durch sie ist er vermutlich mit einem Stich nach Perugino's Beweinung Christi, vielleicht auch mit Pieter Breughel's Blindenbild bekannt geworden (Abb. 82, 86). Wie sehr er aber im Grunde doch im nationalen Rahmen blieb, ersehen wir am besten aus den beiden Bearbeitungen eines erotischen Motivs, zu dem ihn nur die Begeisterung für das Thema der ornamentalen Bildgestaltung geführt haben kann (Abb. 79, 80). Bei dem Liebespaar der Sammlung Sarre hat er durch eine auf das Knie des Mädchens gestellte Weinschale betonen wollen, wie die beiden bei ihrer komplizierten Umschlingung doch das Gleichgewicht nicht verlieren, und dieser scherzhafte Einfall wird zum Symbol für das Werk des Künstlers selbst: mit ungewöhnlichem Feingefühl für Fläche und Linie ist das kompositionelle Problem gelöst, und mit unübertrefflichem Takt sind die Farbwerte gegeneinander abgewogen.

Dem Leser wird es im allgemeinen gleichgültig sein, ob der Maler und der Schreiber Rizâ ʿAbbâsi ein und dieselbe Person waren, und er wird es höchstens bemängeln, daß wir es nicht fertig gebracht haben, darin und in der Frage des eingangs erwähnten Agâ Rizâ Klarheit zu schaffen. Aber wir dürfen zu unserer Entschuldigung hinzufügen, daß es außer den beiden genannten damals auch noch einen Mohammed Rizâ von Tebriz gegeben hat, der 1585 nach Konstantinopel ging und 1628 in seiner Heimat starb. Er kommt ebenfalls als „ʿAbbâsi“ vor, und noch dazu auf einem Blatt, das außerdem eine Aufschrift von derselben Hand zeigt, die wir oben mit Schafiʿ ʿAbbâsi in Zusammenhang gebracht haben. Die Verwirrung wird immer größer: ein weiterer Mohammed Rizâ aus Meschhed, der später nach Indien übersiedelte, tritt hinzu, und alle kritischen Merkmale versagen vollends angesichts der unglaublichen Fülle von Wiederholungen, Plagiaten und Nachahmungen (vgl. Abb. 89, 90). Wer würde nicht auch in dem jungen Krieger mit geschultertem Gewehr (Abb. 87) eine Rizâ-Arbeit erkennen wollen, wenn die Miniatur nicht zufällig von einem andern, im übrigen unbekannten Maler signiert wäre?

Rizâ's Schüler und bester Freund war der in Beischriften mehrfach genannte Muʿin, von dem wir u. a. ein Bildnis des Lehrers besitzen, der danach eine Brille trug und in seiner ganzen Erscheinung eher an einen pedantischen Akademieprofessor erinnerte, als an einen lebensfrohen Künstler und glatten Hofmann. Gleichzeitig mit ihm war ferner Mîr Yûsuf tätig, der mit Vorliebe europäische Motive wählte, und am Ende des 17. Jahrhunderts lebt sich der unter Schah

Abbâs geschaffene Stil aus in den bereits mehr oder weniger manierierten Arbeiten eines Mohammed Qâsim, Mîr Mohammed 'Alî, Mohammed Yûsuf el-Huseini u. a. (vgl. Abb. 91, 92).

Die späteren Leistungen persischer Miniaturmaler sind nicht der Erwähnung wert. Im 18. Jahrhundert suchte man durch Kopieren europäischer Bilder und Stiche sich einigermaßen interessant zu machen. Nadir Schah's Beutezüge (1736–47) brachten vorübergehend engere Beziehungen zur indischen Schule, und schließlich stellte man sich ganz auf die Lackmalerei ein, die unter Fath Ali Schah (1797–1834) zu einer wahren Landplage wurde und noch heute in der Bazarindustrie eine ebenso wichtige wie jämmerliche Rolle spielt. Unter solchen Umständen ist es fast zu begrüßen, daß neuerdings die starke Nachfrage nach alten Arbeiten eine stattliche Reihe von Fälscherateliers in Teheran und anderen Orten ins Leben gerufen hat und so dafür gesorgt ist, daß wenigstens die technische Geschicklichkeit von ehedem und die Beschäftigung mit den Leistungen der Blütezeit nicht ganz verloren gehen.

V

Bei den Betrachtungen über die Anfänge des arabischen sowohl wie des mongolischen Malstils in Vorderasien hatten wir bereits Gelegenheit, auf den türkischen Einschlag hinzuweisen, der zuerst durch manichäisch-uigurische Bilderhandschriften vermittelt und später durch Heranziehung von Künstlern aus dem östlichen Turkestan von neuem zur Geltung gebracht wurde. Man wird überhaupt bei allem, was zur Zeit Timurs und seiner Nachfolger in Samarkand und Buchara entstand, das türkische Element von dem persischen zu sondern haben und damit rechnen dürfen, daß vermutlich schon vor der Eroberung Konstantinopels auch den Osmanen die Buchmalerei nicht unbekannt war, wenngleich ihre strenge sunnitische Überzeugung es nicht zur Entwicklung einer eigenen Schule kommen ließ. Die wenigen erhaltenen Beispiele, die wir mit einiger Wahrscheinlichkeit als türkische Arbeiten ansprechen können, weisen immerhin genügend Merkmale auf, um eine besondere Stilrichtung in ihnen zu erkennen. Bilder wie das in Abb. 93 wiedergegebene aus der Bibliothek des Sultans fallen durch kompositionelle Zerrissenheit, durch Unbeholfenheit in Ausdruck und Haltung und durch Eigentümlichkeiten in Kleidung und Barttracht aus dem Rahmen alles dessen, was man in Persien gewohnt ist, völlig heraus, finden aber andererseits ihre

Fortsetzung in den Schilderungen der Taten Suleiman's I. in einer türkischen Chronik (vgl. Abb. 96).

Die Berufung eines Gentile Bellini an den Hof zu Stambul (1480) zeigt, wie lebhaft in der neuen Hauptstadt des Islam das Interesse für die Malerei des Abendlandes war; wir vermuten, daß auch Leonardo dort gewesen sein könnte, und wir wissen, daß später selbst Michelangelo mit der Hohen Pforte in Unterhandlungen trat. Ein Hofmaler Suleiman's, Haidar Bey, kopierte Bildnisse von Clouet, und auch sonst lassen europäische Einflüsse sich gelegentlich nachweisen.

Im übrigen waren, zumal seit dem 16. Jahrhundert, die Sultane eifrig bemüht, persische Meister ins Land zu ziehen, und wie in Konstantinopel von Tebriz aus eine ansehnliche Kalligraphen- und Illuminatorenschule begründet wurde, so mögen gelegentlich auch ganze Malerwerkstätten dahin übergesiedelt sein. Jedenfalls besitzen wir eine nicht unbeträchtliche Zahl persischer Texte mit eigenartigem, durch vielfache Übereinstimmung mit nachweislich türkischen Arbeiten unschwer zu lokalisierendem Bilderschmuck. Starker Kolorismus und eine unüberwindliche Neigung zur Karikatur in der Typenbildung, bei starrem Festhalten an den kompositionellen Gesetzen des 16. Jahrhunderts, sind dieser Richtung eigen, deren Erzeugnisse sich nur in seltenen Fällen (so in Abb. 95, 97) über ein mittelmäßiges Niveau erheben. Daneben müssen Ansätze zu einem eigenen Stil von großzügiger Einfachheit in der Darstellung und von berauschender Buntheit in der Farbengebung vorhanden gewesen sein; denn Blätter von so bewußtem Expressionismus wie das in Abb. 94 wiedergegebene dürften kaum in einem anderen islamischen Kulturkreis vermutet werden.

Es ist lehrreich, zu beobachten, wie chinesische Motive, über Samarkand und Buchara in die Timuridenkunst gelangt (Abb. 28ff.), von türkischen Zeichnern aufgegriffen und durch willkürliche Zutaten von naturalistischem Blatt- und Blumenwerk im ornamentalen Sinne weitergebildet werden (Abb. 98), um schließlich in phantastische Spielereien auszuarten (s. Abb. S. 11 und die Detaillierung des Gewandes in Abb. 99).

Meisternamen sind aus diesem noch wenig erforschten Teilgebiet der orientalischen Miniaturmalerei kaum zu nennen. Es ist möglich, daß Siyawusch der Georgier, ein viel gerühmter Mirek-Schüler, obwohl selbst der persischen Schule zugerechnet, nicht ohne Einfluß auf die türkische Richtung geblieben

ist. Wenigstens wird er als Lehrer des Wali Djân erwähnt, der sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Konstantinopel besonderer Beliebtheit erfreute und mit einem sehr persönlich aufgefaßten und äußerst dekorativ stilisierten Frauenbildnis unsere Aufmerksamkeit beansprucht (Abb. 100).

VI

Die Entstehung, Blüte und Dekadenz der Miniaturmalerei im mohammedanischen Indien ist aufs engste verknüpft mit der Geschichte einer Dynastie, die wie keine andere gerade dieses Gebiet künstlerischer Betätigung in den Dienst ihres Hofes gestellt und damit ganz von ihrer Gunst und Gnade abhängig gemacht hat. Der persönlichen Initiative der Moghulkaiser verdankt die Schule von Delhi, eine der zahlreichsten und längstlebigen Malerzünfte aller Zeiten und Länder, ihre Begründung und Entfaltung, ihnen die verschiedenen Einflüsse, die sie von außen her empfing, ihnen ihr nationales Gepräge und alle periodischen Wandlungen in Inhalt, Form und Technik. Der Fürst war Besteller, Sammler und Kritiker in einer Person; sein Auftrag war maßgebend für die Gestaltung des Werkes, und sein Gutachten war entscheidend für dessen Bewertung. Diese unerhörte Despotie hatte den gewichtigen Vorteil, daß sie durch ihren einheitlich strengen Maßstab das Niveau der Dutzendleistung beträchtlich hob, während sie andererseits außergewöhnliche Talente durch allzu straffe Disziplin beengte. Wir haben denn auch aus dieser Epoche eine erhebliche Zahl von Meisternamen zweiten und dritten Ranges, aber wir vermissen den eines überragenden Genies, in dessen Schöpfungen die unverkennbare historische Größe der Zeit ihre Verewigung gefunden hätte.

Angesichts solcher Vorbedingungen dürfte es unerläßlich sein, die Reihe der Herrscher, deren Launen und Liebhabereien uns einen so reichen und köstlichen Schatz orientalischer Malkunst beschert haben, in einem kurzen Überblick zu charakterisieren.

Da ist zunächst Baber, der Gründer des von Timur abstammenden Geschlechts, der 1504 den Hindukusch überschritt, Kabul eroberte, dann in langen Kämpfen die Afghanendynastie in Indien besiegte und sich 1525 als Sultan in Delhi einsetzte. Er schrieb ein Memoirenwerk, das nicht nur als Zeitdokument, sondern auch als geistig und sittlich hochstehende Selbstbetrachtung eines bedeutenden Kriegsmannes Beachtung verdient. Als sein Sohn Humayun todkrank daniederlag, flehte Baber den Allmächtigen so-

lange an, an seiner Stelle sterben zu dürfen, bis ihm dieser Wunsch erfüllt wurde. Humayun (1530–56), von schwächlicher Konstitution und stets vom Unglück verfolgt, hatte sogleich gegen schwere Aufstände zu kämpfen, verlor schließlich seine ganze Macht, irrte vierzehn Jahre lang in Wüsten und Steppen umher und flüchtete 1544 zu Schah Tahmasp nach Persien. Dort wurde er freundlich aufgenommen, bereiste das ganze Land und machte sich mit iranischer Kultur und Kunst eng vertraut. Dann residierte er eine Weile in Kabul und kam 1555 wieder in den Besitz von Delhi, büßte aber schon einige Monate darauf durch einen Unfall sein Leben ein.

Akbar (1556–1605) gelangte als dreizehnjähriger Knabe auf den Thron und ergriff, nachdem sein vortrefflicher Feldherr Beiram Khân einige Ruhe im Lande geschaffen hatte, selbst die Zügel der Regierung, mußte aber noch lange gegen die Radjputfürsten sowohl wie gegen die Afghanen Krieg führen und kam eigentlich während der ganzen fünf Jahrzehnte seiner Herrschaft nie recht zur Ruhe. Unermüdlich in allen Strapazen, unerschrocken in jeder Gefahr, ein glänzender Reiter, erfolgreicher Jäger und geschickter Elefantenbändiger, konnte er weder korrekt lesen noch schreiben. Und doch machten sein großer Wissensdurst und sein fabelhaftes Gedächtnis neben einer erstaunlichen philosophischen Begabung ihn zu einem der bedeutendsten Denker, die je einen Fürstenthron geziert haben. Er brachte eine stattliche Bibliothek zusammen, aus der er sich täglich stundenlang vorlesen ließ, und diskutierte mit Vorliebe über religiöse und metaphysische Themata. Eine Zeit lang neigte er dem Christentum zu und ließ einen seiner Söhne von Jesuiten erziehen, dann wieder lauschte er andächtig der Weisheit gelehrter Brahmanen oder beteiligte sich an den Kultübungen zoroastrischer Parsen. Schließlich versuchte er selbst ein einheitliches monotheistisches System zu gründen, mit dem er alle Untertanen seines riesigen Reiches zu beglücken gedachte, fand aber nur in seiner näheren Umgebung Verständnis dafür und war tolerant genug, seinen Ideen nicht durch die Gewalt Geltung verschaffen zu wollen. Sein Vezier Abû'l Fadhl hat in einem umfassenden Werke ("Ain-i-Akbari") Hof und Verwaltung, Einrichtungen und Gesetze dieses überragenden Herrschers behandelt und dabei auch in einem uns hier besonders interessierenden Kapitel der „verbündeten Künste des Schreibens und Malens" gedacht. Da wird berichtet, wie an Akbar's Hofe mehr als hundert Maler von Ruf, Mohammedaner wie Hindus, Beschäftigung fanden, wie er selbst die Bücher be-

stimmte, die mit Miniaturen zu versehen waren, wie er wiederholt für sein Porträt Modell saß und von allen Großen des Reiches Bildnisse anzufertigen befahl. Allwöchentlich ließ er sich die Arbeiten der Meister vorlegen, setzte Gehälter und Belohnungen aus, verlangte technische Verbesserungen und war bemüht, die Leistungen seiner Schule so zu vervollkommnen, daß sie mit denjenigen Persiens und des Abendlandes in Wettbewerb treten konnten. Er ließ auch Wandmalereien ausführen, von denen einige in Fatihpur Sikri erhalten sind. Diesen Palast hatte er an der Stelle einer Eremitenklause erbaut, in der ihm nach vielen frommen Gebeten endlich der ersehnte Thronerbe geboren worden war (vgl. zu Abb. 103).

Djehângir (1605–27) machte durch seinen Lebenswandel der heiligen Umgebung, in der er zur Welt gekommen war, zunächst wenig Ehre. Er war ein heftiger Zecher und Opiumfreund und hat sich selbst mit diesen und einigen anderen Untugenden ziemlich schonungslos in seinen Lebenserinnerungen geschildert. Ein leidenschaftlicher Waidmann, brachte er ganze Monate auf der Jagd zu und unterließ es nicht, sich eine Geweihsammlung anzulegen. Die meisten Regierungsgeschäfte gab er vertrauensvoll in die schönen Hände seiner ehrgeizigen und politisch begabten Gattin Nûr Djehân und verwandte viel Zeit auf kunsthistorische Studien, die er anscheinend mit großer Gewissenhaftigkeit betrieb. Er dürfte in der Tat der beste Bilderkenner des Orients gewesen sein, und wir können nur bedauern, daß dieser kaiserliche Fachmann das Geheimnis seiner Methode, die Anhaltspunkte und kritischen Merkmale, die ihn bei seinen Untersuchungen leiteten, nicht des Näheren erörterte. Er erzählt zwar, wie er bei jedem ihm vorgelegten alten oder modernen Gemälde den Namen des Meisters ohne weiteres zu nennen vermochte, wie er bei sehr ähnlichen Porträts einer und derselben Person mit Leichtigkeit verschiedene Künstlerhände erkannte, wie er, wenn an einem Bilde mehrere gearbeitet hatten, sagen konnte, „von wem die Augenbrauen und von wem die Wimpern“ gezeichnet seien, wie er auch spätere Überarbeitungen ohne Schwierigkeit feststellte – aber er begnügt sich, mit diesen Angaben unseren Neid und unsere Bewunderung zu erregen. Er verschaffte sich nach Möglichkeit europäische Miniaturen und ließ sie bisweilen so täuschend kopieren, daß beispielsweise der englische Gesandte Mühe hatte, ein von ihm geschenktes Bild von den auf Veranlassung des Kaisers angefertigten Nachahmungen zu unterscheiden. Im übrigen wies er die Künstler nach-

drücklich auf das Naturstudium hin und befahl häufig, daß bestimmte Elefanten, Pferde, Jagdfalken, sowie exotische Tiere, daneben auch merkwürdige Bäume und andere Pflanzen „lebenswahr porträtiert" würden. Gelungene Bildnisse seiner Hofchargen und Offiziere hob er sorgfältig auf, um sich bei Gelegenheit ihre Person ins Gedächtnis zu rufen. Als er einmal von einer peinlichen Niederlage seines Generals Abdullah Khân erfuhr, holte er dessen Konterfei hervor und äußerte zu seiner Umgebung sein Befremden darüber, wie man mit so einem prächtigen Kopf, mit soviel Adel in der Haltung und mit so tadelloser Silhouette überhaupt vor einem Feinde ausreißen könne.

Schah Djehân (1628–58), von Djehângir sorgfältig erzogen, rebellierte zunächst gegen seinen Vater, bewährte sich aber bald als kluger und kunstbegeisterter Herrscher und führte das Moghulreich auf den Gipfel seiner Macht. Er errichtete in seinen Landen hervorragende Bauten – „Titanenwerk im Entwurf und Juwelierarbeit in der Ausführung" hat man sie nicht mit Unrecht genannt – und so verdanken wir ihm u. a. das unvergleichliche Kleinod des "Tadj" in Agra, in dem er seiner schwärmerischen Verehrung für die früh verstorbene Mumtuz Mahal ein Denkmal setzte. Vier Söhne stritten um seine Nachfolge, bis schließlich nach schweren Kämpfen mit dem literarisch hochbedeutenden rechtmäßigen Kronprinzen Dara Schikoh der jüngere Aurangzib (1659–1707) das ganze Erbe des Vaters antrat. Dieser letzte bedeutende Moghulkaiser war ein strenggläubiger Moslim, besuchte häufig die Moscheen, las nächtelang den Koran und fastete viel. Im übrigen war er fast immer im Felde und brachte einmal seinen Gegner dadurch außer Fassung, daß er mitten in der Schlacht zur üblichen Stunde vom Pferde stieg und in aller Seelenruhe sein Gebet verrichtete. Die Malerei kam in seiner Zeit bei Hofe außer Mode, wurde aber nicht gerade fanatisch verfolgt, sondern von manchen Großen des Reiches, vor allem von einzelnen Vasallenfürsten, weiter gepflegt, so daß sie noch im 18. Jahrhundert zu einer letzten Blüte gelangen konnte, ehe sie denselben Weg ging wie die inzwischen eingetretene politische Dekadenz.

Soviel mußte gesagt werden, um den Leser instand zu setzen, bei den Erzeugnissen indischer Miniaturkunst den oft ausschlaggebenden Anteil der Herrscher an den einzelnen Phasen ihrer Entwicklung gebührend zu werten. Unter Baber war naturgemäß die Verbindung mit Turkestan noch sehr eng, von dort

zog er die ersten Maler nach Hindustan, und wir fragen uns bei einigen Bilderhandschriften des frühen 16. Jahrhunderts vergeblich, ob sie noch in Buchara oder bereits in Delhi entstanden sein mögen. Für ersteres spricht u. a. das rein persische Kompositionsschema, für letzteres die völlig neue koloristische Orientierung, die von der satten Farbengebung der Behzâd-Schule durch eine mildere Tempera- oder Gouachetönung erheblich abrückt und fortan für die ganze indische Richtung charakteristisch bleibt. Schâhim „der Vergolder", Baldjîd und andere Meister dürften in dieser Hinsicht bahnbrechend gewirkt haben (vgl. Abb. 102). Als Überbleibsel timuridischer Errungenschaften kam auch die getönte Pinselzeichnung in die Moghulschule und lebte sich hier in jenen aus zahllosen Leibern und Körperteilen gräßlich zusammengesetzten „Zauberfiguren" aus, denen man bis ins 18. Jahrhundert nur allzu häufig begegnet (Abb. 141).

Humayun's langer Aufenthalt in Tebriz und Qazwin hatte eine engere Berührung mit den dortigen Schulen zur Folge, und Akbar förderte diese Strömung durch Berufung von Künstlern wie 'Abd el-Çamad von Schiras u. a. Die jungen Inder, die bei ihnen in die Lehre gingen, bleiben noch einigermaßen befangen in dem persischen Stil des 16. Jahrhunderts, so daß eine eigene Note in ihren Arbeiten erst bei näherer Betrachtung hervortritt, während damals andere Hindumaler bereits zu einer ausgesprochen bodenständigen Richtung gelangt sind, von der vor allem in Tempera auf Leinen ausgeführte Buchmalereien großen Formats Zeugnis ablegen (s. Abb. 107 nebst Erläuterungen), Illustrationen zu Emir Hamze's Geschichten und ähnlichen Werken. Hier müssen Überlieferungen nachwirken, die von der großen Zeit der Höhenfresken und Tempelbilder her in den Hindustaaten lebendig geblieben waren und so eine Überschätzung des hereingetragenen Fremdgutes beizeiten verhinderten. Es ist Akbar's großes Verdienst, durch das Beispiel seiner Toleranz die Künstler auf die Beschäftigung mit der „ungläubigen" Vergangenheit des Landes hingewiesen und dadurch den Boden für einen im besten Sinne des Wortes nationalen Stil bereitet zu haben. Zu welchen Leistungen dieser in Verbindung mit europäischen Eindrücken zu gelangen vermochte, ersehen wir am deutlichsten aus Blättern wie der ergreifenden „Totenklage" aus der Sammlung Schulz (Abb. 108), von der Hand des berühmten Basâwan, der auch in einem Prunkexemplar des Akbar-Nameh in London und vor allem in dem mit unvergleichlicher Pracht ausgestatteten

Razm-Nameh des Radjah von Jaipur wiederholt vorkommt. Abu'l Fadhl nennt ihn als den erfolgreichsten Maler des Hofes neben dem vom Kaiser selbst entdeckten Daswanth, der leider ein trauriges Ende fand (er nahm sich im Wahnsinn das Leben). Auch von Manoher, Bhagwati, Dhanu, Sanwlah, Farrukh Beg und zahlreichen anderen Namen dieser Zeit, die der Chronist zum Teil aufführt, sind Arbeiten bekannt, die vielfach übrigens Krischnalegenden und andere rein hinduistische Motive behandeln. Wir wissen ja, daß Akbar das Ramayana und einzelne Episoden aus dem Mahabharata, wie Nal und Damayanti, illustrieren ließ, und man wird die Tatsache, daß derartige Vorwürfe seitdem ständig die Moghulschule beschäftigt haben, sich genügend vergegenwärtigen müssen, um nicht – wie es schon geschehen ist – zu Unrecht einen beträchtlichen Teil des hierher gehörigen Materials dem nichtislamischen Indien zuzuweisen. Denn wenn die technische Ausführung dieselbe ist, liegt keine Veranlassung vor, die eine oder andere Arbeit lediglich wegen des Gegenstandes oder etwa gar eines Hindunamens aussondern zu wollen.

In Akbars Zeit spielte noch die Textminiatur eine wesentliche Rolle, aber in vollem Maße wurden die neuen künstlerischen Möglichkeiten erst zur Geltung gebracht im Einzelbild, das unter Djehângir tonangebend wurde und die Bilderhandschriften fortan aus der weiteren Entwicklung gänzlich ausschaltete. Eine der schwierigsten Aufgaben bot jetzt die Darstellung von Durbarszenen, bei denen es darauf ankam, die beim Empfang anwesenden Persönlichkeiten und ihre Gruppierung mit photographischer Treue festzuhalten und den strengen Forderungen des Kaisers nach prägnanter Charakteristik in vollem Maße zu genügen (Abb. 109). Ferner handelte es sich um die Schilderung von Hoffestlichkeiten, Jagden, Poloturnieren und bemerkenswerten Episoden aus dem Leben des Fürsten. Vor allem aber galt es, diesen selbst und die Großen seines Hofes in den verschiedensten Auffassungen zu porträtieren – stehend oder sitzend, in ganzer Figur oder im Brustbild, zu Fuß wie zu Pferde oder auf dem Elefanten – und jeweils als passenden Hintergrund eine Innenarchitektur, einen Terrassenausblick, eine offene Landschaft oder auch eine neutrale Wand zu wählen. Das Kostüm war mit peinlicher Genauigkeit nachzuzeichnen, anderes Beiwerk wenigstens treffend anzudeuten und nicht zuletzt die Beleuchtung in der Färbung von Himmel und Wolken wiederzugeben. Unter Schah Djehân nahm die Bildnismalerei

womöglich noch zu, aber man legte immer mehr Wert auf den Ausdruck im Gesicht, begnügte sich oft mit einer lebenswahren Skizze, gab bei dieser die Konturen der Gestalt nur im flüchtigsten Umriß oder ließ sie sogar ganz fort, setzte den Kopf aber so aufs Blatt, daß der Körper hinzugedacht werden mußte. Anupchatar, Hunhâr, Govardhan und Chitarman sind neben Mohammed Nâdir von Samarkand und Mir Mohammed Hâschim die bekanntesten Meisternamen in der indischen Porträtistenschule des 17. Jahrhunderts.

Von Mançûr, neben Abû'l Hasan dem beliebtesten Hofmaler Djehângir's, ist uns eine Reihe ausgezeichneter Blätter mit prächtigen Jagdfalken und anderen Vögeln erhalten, während wir von Meister Murâd mehrere reizende Gazellenstudien (Abb. 137) und von dem damals von Persien zugewanderten, bereits oben erwähnten Schafi 'Abbâsi eine Anzahl Blumenstilleben besitzen (Abb. 136). Das landschaftliche Moment blieb nicht auf Hintergründe beschränkt, sondern wurde zum selbständigen Thema ausgebildet und durch Anwendung der Horizontalperspektive der europäischen Kunst nahe gebracht. Zweifellos liegen besonders bei den seit der Mitte des 17. Jahrhunderts beliebten Nachtbildern mit geringer Staffage (s. Abb. 140) abendländische Beeinflussungen vor, während eine nationale Richtung sich in koloristisch lebhafteren, dekorativen Szenerien durchringt (vgl. Abb. 139).

Unter Djehângir scheint es ähnlich wie in Persien, aber in viel stärkerem Maße üblich geworden zu sein, die Arbeiten lebender und verstorbener Meister in Sammelbänden zu vereinigen (s. o. S. 8) und neben Schriftproben berühmter Kalligraphen auch Kopien nach europäischen Miniaturen sowie Kupferstiche und unglaublich feine, täuschende Nachzeichnungen nach solchen mit aufzunehmen; für christliche Motive wurden außerdem häufig eigene Varianten gefunden (s. Abb. 113 f.). Ein solches indisches Album muß schon Rembrandt besessen haben, in dessen graphischem Werk eine Anzahl Blätter vorkommen, deren Vorbilder F. Sarre in erhaltenen Moghulminiaturen nachweisen konnte, ganz abgesehen von den allgemeinen Anregungen, die der holländische Meister für seine alttestamentlichen Kompositionen aus dieser orientalischen Quelle schöpfte.

Unter Aurangzîb drangen die Erzeugnisse der jetzt großenteils vom Hofe entlassenen und ganz auf Privataufträge angewiesenen Maler in weitere Kreise, und als zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Produktion einen neuen Aufschwung nimmt, wird dem inzwischen hervorgetretenen Bedürfnis nach volks-

tümlicherer Wirkung sowohl in der Wahl des Gegenstandes wie in der mehr und mehr schematischen Ausführung ersichtlich Rechnung getragen. Neben den alten indischen Göttersagen und Märchen werden auch das Schahnameh, das Alexanderepos und andere persische Texte illustriert, und besonderer Gunst erfreuen sich die in reizvollen Stimmungsszenen wiedergegebenen Rag-Variationen, denen ein musikalischer Leitgedanke zugrunde liegt (Abb. 127–129).

Unter den wenigen bemerkenswerten Künstlerpersönlichkeiten dieser Spätzeit verdient Mihr Tschand genannt zu werden, ein Eklektiker, der sowohl Kompositionen im persischen Stile der Humayunzeit (Abb. 105) wie historische Moghulbildnisse des 17. und europäische Darstellungen des 18. Jahrhunderts mehr oder weniger frei kopierte; daneben versuchte er sich bald an Krishnamotiven und Lingakultszenen (Abb. 133 f.), bald an Schilderungen aus dem Leben mohammedanischer Eremiten und brachte auch Landschaften und Titelbilder zustande.

Zunächst unabhängig von der Hofkunst der Moghulkaiser und vermutlich in Anlehnung an damals noch bestehende, seither untergegangene ältere Wandmalereien scheinen sich etwa im 17. Jahrhundert in den Radjputländern in verschiedenen Gegenden kleinere Schulen gebildet zu haben, in denen das Miniaturbild nach der hinduistischen Seite hin manche eigenartige und bemerkenswerte Bereicherung erfuhr. A. Coomaraswamy hat solche Arbeiten, die aus dem Rahmen des bisher Betrachteten häufig herausfallen (Abb. 142–148), zuerst gesammelt und erforscht, sogar ihre Verteilung auf verschiedene Zentren versucht, dabei aber ihre kunstgeschichtliche Bedeutung unzweifelhaft überschätzt. Vor allem wird man ihm nicht zugeben können, daß die Blätter allein den nationalen Stil repräsentieren, den er den Meistern von Delhi mit Unrecht absprechen möchte. Diese waren – das kann nicht genug betont werden – zum großen Teil „ungläubige" Hindus, die infolge der Freigebigkeit Akbars und seiner Nachfolger aus allen Gegenden Indiens, und vornehmlich auch aus den Radjputstaaten, herbeiströmten und nun nicht etwa „iranisiert" wurden, sondern im Gegenteil das persische Element nach und nach ganz verdrängten, wobei ihnen übrigens ihre mohammedanischen Landsleute treue Gefolgschaft leisteten. Das Verhältnis zwischen den beiden Gruppen war offenbar vielmehr so, daß die gegen die Kaiser aufsässigen

Radjahs in ihren Residenzen eigene Maler beschäftigten, die hin und wieder unter den Einfluß der Hofkunst der Großmoghuln gerieten, so daß es bei einzelnen Bildern schwer hält, sie mit Bestimmtheit der einen oder anderen Richtung zuzuschreiben (z. B. bei Abb. 126, 150). Man erkennt die reinen Hinduminiaturen an der grelleren Tönung, an der Betonung gewisser Rassenmerkmale, besonders der Augen, und in dem ausgesprochen flächenhaften Charakter der Darstellung, der auch die leiseste Modellierung ängstlich vermeidet.

Allen Unterschieden zum Trotz wird man aber, wie gesagt, nicht umhin können, die Einheitlichkeit der gesamten indischen Kleinmalerei zu vertreten und das Verdienst an ihrer glänzenden Entfaltung den machtvollen Herrschern aus Baber's Geschlecht, vor allem aber Akbar's überragender Persönlichkeit, zuzusprechen. Dieser kaiserliche Denker war berufen, das Prophetenwort von dem Teufelswerk der figürlichen Darstellung durch den Ausspruch zu entkräften, daß gerade der Maler als besonders gottbegnadet erscheinen müsse, weil ihm bei der Wiedergabe eines Lebewesens die Unzulänglichkeit alles Menschenwerks und die belebende Allmacht des einzigen Schöpfers deutlicher als anderen Sterblichen offenbart werde.



Indien, um 1700 *Staatliche Museen, Berlin*

Erläuterungen zu den Abbildungen.

Bei Tafeln mit mehreren Abbildungen ist die obere, bzw. links stehende, mit „a", die untere, bzw. rechts stehende, mit „b" bezeichnet. Betreffs der Titel der zitierten Werke vgl. das Vorwort.

Abb. 1, 2: Angeblich aus einer arabischen Ausgabe des Traktats des Philon von Byzanz über hydraulische Automaten, in Wirklichkeit aus einer ähnlichen Abhandlung des Djazari, von der ein größeres Fragment mit bildlichen Darstellungen ursprünglich im Besitz von F. R. Martin war (jetzt verstreut in öffentlichen und privaten Sammlungen). – Das erste Blatt ist offenbar die Wiedergabe eines berühmten, von Djazari für den Ortokiden Nûr ed-dîn Mohammed um 1200 konstruierten Uhrwerks. Die obere Scheibe zeigt die eine Hälfte des Tierkreises (Widder bis Jungfrau); die 12 Nischen davor dienen zur Angabe der Stunden, indem das Männchen, das jetzt links steht, jeweils einen Bogen weiterrückt. Die beiden Falken darunter lassen alle Stunden aus ihrem Schnabel einen Ring in den Becher fallen. Ganz unten ein arabisches Orchester, das jedenfalls auch mit dem Mechanismus in Verbindung stand. – Abb. 1 farbig bei Marteau-Véver Taf. 2; andere Abbildungen aus derselben Handschrift bei Martin Taf. A, 2, 3, bei Marteau-Véver Taf. 39, 55, im Münch. Ausstellungswerk Taf. 3. Vgl. S. 20.

Abb. 3: a. Aus einer arabischen Ausgabe der Fabeln des indischen Brahmanen Bidpai, nach den Namen zweier Schakale, die sie sich gegenseitig erzählen, „Kalila und Dimna" betitelt. – Das Bild behandelt das von dem Übersetzer, Ibn Muqaffa, in seine Vorrede aufgenommene Gleichnis von dem Manne, der einen Schatz entdeckt hat, aber wieder einbüßt, weil er zu bequem ist, ihn selbst nach Hause zu bringen und das Geschäft gedungenen Leuten überläßt, die ihn für sich beiseite schaffen. Weitere Abbildungen aus derselben Handschrift bei Schulz, Taf. 10. Vgl. auch Abb. 14a.

b. Aus einer arabischen Übersetzung des Galen. – Ein Wanderer ist von einer Schlange gebissen worden; auf dem Pferde heranreitend, kommt ihm ein Arzt zu Hilfe. Aus derselben Handschrift s. Martin, Abb. 4 und Taf. 13f. (Empfang beim Khalifen und Bildnisse der neun berühmtesten griechischen Ärzte.)

Abb. 4–6: Aus einer arabischen Übersetzung von Dioskurides' Materia medica, geschrieben und ausgemalt von Abdallah ibn el-Fadhl im Jahre 619 d. H., mit angeblichen Bildnissen berühmter griechischer Ärzte. Die einzelnen Blätter jetzt in verschiedenen Sammlungen. Abb. 6 farbig im Münch. Ausstellungswerk Taf. 4; andere Abbildungen bei Martin Taf. B, 5, 7 und bei Marteau-Véver Taf. 1, 38.

Abb. 7–11: Aus einer Handschrift der „Maqâmen" (Unterhaltungen) des Harîri, in denen die verwegenen Streiche und witzigen Einfälle des Abû Saîd von Serrudj in geistreicher Darstellung geschildert werden (vgl. die Übersetzung von Rückert). – Ohne das Original gegenwärtig zu haben, lassen sich die bildlich wiedergegebenen Episoden nicht alle ohne weiteres inhaltlich deuten. Abb. 8 bezieht sich offenbar auf die 27. Maqâme, in der Harith ben Hemmam erzählt, wie er auf der Streife nach einem entlaufenen Kamel mit seinem Pferde rastete und sich der Serrudjer zu ihm gesellte.

„. . . . .
So flüchtet' ich vor der gänzlichen Ermattung
Zu einem Serhastrauch von dichter Beschattung,
Um unter seinem Laube mich vergrabend,
Die Hitze zu verschlafen bis zum Abend.
Doch kaum war ich und mein Roß im Dunkel aufgehoben
– Ich hatte noch nicht verschnauft, und es noch nicht verschnoben –
Da sah ich herankommen von links
Mit der Schnelligkeit eines Winks
Einen Mann im Pilgeraufzug,
Der die Augen begierig aufschlug,
Suchend meine Schattenbucht
Und flüchtend zur Stätte meiner Flucht" . . . . . . (Nach Rückert.)

Als er von einem kurzen Schlummer erwachte, war der Gauner mitsamt dem Pferde verschwunden, tauchte aber nachher wieder auf, um ihm bei der Wiedererlangung des Kamels behilflich zu sein und den Gaul dann als „rechtmäßige Belohnung" für sich zu behalten. – Abb. 10 illustriert die 47. Maqâme, in der erzählt wird, wie Abû Saîd sich als Bader aufspielt und mit seinem Sohn einen stürmischen Schröpfkonflikt inszeniert, bei dem die in Wahrheit geschröpften schließlich die Zuschauer sind, auf deren Rührseligkeit die ganze Komödie zugeschnitten war. – Die Islamische Ab-

teilung der Staatlichen Museen in Berlin besitzt Aufnahmen von den meisten Bildern dieser Handschrift. Sie sind durch einen Fanatiker, der in brutaler Weise die Köpfe der Personen verwischte und durchstrich, sämtlich arg entstellt worden.

Abb. 12, 13: Aus einer Handschrift der „Maqâmen" des Harîri (s. o.), früher in der Sammlung Schefer, datiert 634 d. H. und ausgemalt von Yahya ibn Mahmûd aus Wâsit (Mesopotamien). Die beiden Bilder gehören offenbar zu einer und derselben Episode und scheinen sich auf die Schilderung einer Hochzeit in Kairo zu beziehen. Links kommen die Träger islamischer Standarten (mit der Glaubensformel als Aufschrift) zu Pferde heran, begleitet von Herolden mit langen Trompeten; neben diesen ein Maultier mit den Kesselpauken. Rechts eine Gruppe von Kamelreitern mit Freudenwimpeln, Posaunen und anderen Instrumenten, die Braut in einer Sänfte mitführend; der Bräutigam daneben zu Pferde. Aus derselben Handschrift vgl. Martin Taf. 9ff.

Abb. 14a: Aus einer Ausgabe der Fabeln Bidpai's (vgl. zu Abb. 3a), die aus der Bibliothek der Ghaznewiden stammen soll, datiert 660 d. H. Andere Blätter derselben Handschrift (u. a. auch figürliche Szenen, vgl. Martin Taf. 40f.) legen die Vermutung nahe, daß die Ausmalung erst nachträglich, etwa zu Beginn des 14. Jahrhunderts, erfolgt ist.

Abb. 14b–16: Aus einer persischen Übersetzung der Tierfabeln (Manâfi' el-hayawân) des Ibn Bakhtischu, vom Jahre 695 d. H., mit 94 Miniaturen (früher in der Sammlung Vignier, Paris), s. S. 22. – Der Falke ist nach einem chinesischen Vorbilde kopiert. Die Elefanten tragen Schellenklappen und Armbänder und sind augenscheinlich nicht in kämpfender, sondern in zärtlicher Beziehung gedacht. In dem Drachentöter ist wohl nicht St. Georg gemeint – dessen Vorkommen in einer Handschrift aus Mesopotamien, wo er noch heute verehrt wird, sonst nichts Auffälliges hätte – und auch nicht Iskender, der gleichfalls als Drachenbezwinger dargestellt wird, sondern (nach Schulz) König Schamhurasch, der das Ungetüm zu Fuß mit der Lanze erlegt. – Weitere Abbildungen vgl. bei Martin, Taf. 22ff.; ebenda Taf. 17ff. Beispiele aus einem Manuskript desselben Inhalts im Brit. Mus., vom Jahre 1250 n. Chr.

Abb. 17, 18: Aus einer Handschrift der „Maqâmen" des Harîri (s. o. zu Abb. 7), datiert 733 d. H. Titelseite und Episodenbild. Vgl. S. 23. Der Fürst

(wahrscheinlich eine historische Persönlichkeit) sitzt auf dem Throne, einen Trinkbecher in der Hand, umgeben von Höflingen und beschirmt von zwei geflügelten Genien; vor dem Throne Musikanten und ein Akrobat, der den Herrscher durch seine Kunststücke unterhält. Als Rahmen eine Arabeskenborte. – In der anderen Darstellung dürfte es sich nicht, wie man vermuten könnte, um eine ärztliche Konsultation, sondern um den Besuch einiger Freunde bei dem kranken Abu Said handeln, wie er in der 19. Maqâme geschildert wird.

Abb. 19: Aus einer persischen (nach der arabischen des Ibn Muqaffa veranstalteten) Übersetzung der Fabeln Bidpai's (s. o. zu Abb. 3a), geschrieben von Yahya ibn Moh. Djedde-Rumi im Jahre 633 d. H. Farbig bei Marteau-Véver Taf. 3; andere Blätter daraus mit Tierbildern ebenda Taf. 44.

Abb. 20, 21: Aus einem großen Sammelband mit Schriftmodellen aus der Kanzlei der Timuriden, in den Miniaturen und Zeichnungen verschiedener Zeiten und Schulen eingeklebt sind (vgl. das Münchener Ausstellungswerk). – Es scheint, daß die hier wiedergegebenen Motive trotz ihres erstaunlichen Realismus nicht einem naturwissenschaftlichen Lehrbuch, sondern einer Sammlung von Tierfabeln entnommen sind. Auf Abb. 20 r. und l. unten nicht zugehörige, spätere Skizzen.

Abb. 22: Aus einer Ausgabe der Kosmographie des Zakariya Qazwîni, geschrieben in Damaskus und datiert 768 d. H. – Die Darstellung gehört zu dem Kapitel, das von den Erzengeln und Himmelsträgern handelt; jedes der Engelpaare ist in einer schildartig darüber gesetzten Beischrift erläutert.

Abb. 23–27: Aus der Chronik (Djami' et-tawârikh) des Raschîd ed-dîn, Veziers der Mongolensultane Ghazan und Uldjaitu, datiert 714 d. H. Die Titelseiten zeigen reiches Arabeskenwerk in Fliesenmusterung und nennen als Illuminator Mohammed ben Mahmûd von Bagdad (Martin, Taf. 238). Vgl. S. 24. – Zur Darstellung gelangten hauptsächlich Szenen aus dem Leben des Buddha und des Propheten, auch aus der Bibel und aus der islamischen und chinesischen Geschichte. In Abb. 24 wird die Entsendung von Hamza, dem Onkel, und Alî, dem Schwiegersohn des Propheten zum Kampfe gegen die Ungläubigen geschildert. In Abb. 25 sind trotz der chinesischen Elemente in Landschaft, Architektur und Kostüm die „indischen" Berge gemeint. Abb. 26 illustriert die Legende, nach der die vom Buddha in den Fluß geworfene Schale von selbst wieder heraufsteigt.. – Weitere Ab-

bildungen aus dieser Handschrift bei Martin Fig. 9. 12ff., Taf. 27ff. In der Bibliothèque Nationale ein zweites, wenig späteres Exemplar (vgl. Martin Taf. 42ff.).

Abb. 28–32: Vermutlich aus demselben Sammelband wie Abb. 20f. (vgl. S. 24). Die Blätter zeigen chinesische Motive, die zum Teil ziemlich getreu nach – bisher unbekannten – Vorlagen kopiert, anderenteils im persisch-mongolischen Sinne umstilisiert wurden. Die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin besitzt zwei Mappen mit Aufnahmen nach diesen und anderen, zum Teil ähnlichen Blättern aus der Bibliothek des Sultans. – Verwandte Zeichnungen ferner in einem 1410 datierten, für Timurs Enkel Djelâl ed-dîn Iskander von Fars hergestellten Sammelwerk im British Museum (vgl. Martin Taf. 239).

Abb. 33, 34: Aus einer reich illustrierten Handschrift der Kosmographie des Qazwini, zu deren schönsten Darstellungen die der vier Erzengel gehören. Der hier wiedergegebene ist Israfil, der die Posaune des jüngsten Gerichts bläst (Gabriel farbig im Münchener Ausstellungswerk, Taf. 8). – Aus einem ähnlichen, frühen Exemplar einzelne Blätter in Pariser Privatbesitz (s. Marteau-Véver, Tafel 45f.).

Abb. 35: Aus einer 799 d. H. datierten Abschrift der Dichtung des Khwadju Kirmâni (1281–1352), von dem berühmten Kalligraphen Mir 'Alî von Tebriz. Der Text behandelt die (unhistorischen) Liebesabenteuer des iranischen Prinzen Humây mit Humâyûn, der Tochter des Kaisers von China. – Die hier wiedergegebene Szene vermittelt einen auch kulturhistorisch interessanten Einblick in das Rittertum der Mongolenzeit. Weitere Abbildungen daraus bei Martin Taf. 45ff. Vgl. auch Abb. 40.

Abb. 36: Aus einer der ältesten erhaltenen Bilderhandschriften des Schahnameh von Firdusi, mit vielen großzügigen Kompositionen (vgl. Schulz, Taf. 20ff.). Hier ist Bahram Gur dargestellt, wie er auf der Jagd im Gebirg einen Meisterschuß tut. (Er heftet einer Gazelle, als sie sich garade kraut, mit dem Pfeile den Fuß ans Ohr.) Das Motiv ist in Persien äußerst beliebt, besonders auch in der Keramik des 13. und 14. Jahrhunderts. (Gewöhnlich sitzt Azade, die Geliebte des Fürsten, harfenspielend hinter ihm auf dem Kamel; auf unserem Bilde ist sie ohnmächtig herabgefallen.)

Abb. 37: Aus demselben Sammelband wie Abb. 20f. Ursprünglich wohl aus einer alten Kopie des Schahnameh in großem Format.

Abb. 38: Hälfte einer zweiseitigen Komposition aus einer nicht erhaltenen Handschrift. (Farbig bei Marteau-Vérer, Taf. 6.) Mehrere Edelleute stehen und sitzen an einem Bach, in dem sich Enten und Fische bewegen.

Abb. 39: Einzelminiatur auf Seide (früher Sammlung von Golubew). – Auf der Rückseite ist das Blatt als „chinesische Arbeit" bezeichnet, und man ist geneigt, diesen Vermerk wenigstens für den Zweig mit dem Vogel als zutreffend anzusehen; die Figurengruppe stimmt in der technischen Ausführung damit überein, ist aber sonst ganz persisch aufgefaßt. Eine Einzelheit spricht für die Wahrscheinlichkeit, daß hier ein chinesischer Meister sich an einem persischen Motiv versucht hat: der Fürst steckt den Finger in den Mund – eine Bewegung des Erstaunens, die mit Vorliebe dem Khosrau beigelegt wird, wenn er die schöne Schirin erblickt (vgl. Abb. 45, 68); hier hat er aber kaum Anlaß zur Verwunderung, denn er ist von der neben ihm sitzenden Dame abgewendet: es dürfte also das Mißverständnis eines Fremden vorliegen, der aus der Betrachtung persischer Miniaturen den Eindruck gewann, König Khosrau sei immer mit dem Finger in den Mund darzustellen.

Abb. 40: Einziges erhaltenes Blatt aus einer Handschrift der Gedichte des Khwadju Kirmani (vgl. zu Abb. 35), mit aufgeklebten Schrift- und Ornamentborten. – Geschildert ist die Begegnung zwischen Humây und Humâyûn mit zwei Hofdamen im Garten des kaiserlichen Palastes. – Vielleicht von der Hand des Malers Ghiyât ed-dîn Khalîl (s. S. 26); für Behzâd, dessen Name in der Schriftzeile rechts unten genannt ist, dürfte die Arbeit jedenfalls zu früh sein.

Abb. 41: Einzelminiatur, vermutlich aus einer persischen Handschrift. – In den Ecken vier Engel als Himmelsträger. In der Mitte die Sonne, umgeben von den sechs übrigen Planetenzeichen (rechts der Mond, diesem folgend Merkur, Venus, Mars, Jupiter, Saturn). In einem weiteren Ringe die zwölf Bilder des Tierkreises (mit einem Schnitter im Bilde der Jungfrau, entsprechend der auch uns geläufigen zweiten Benennung dieses Zeichens als „Spica", Ähre).

Abb. 42, 43: Aus einem Fragment einer Handschrift des Schahnameh, von der sich einige Blätter in einem Nizâmi-Ms. von 1463 (s. Abb. 45) vorfanden (früher in der Sammlung Schulz). Die Einrahmung der Textzeilen durch Goldleisten ist unvollendet geblieben. – Dargestellt ist links die erste der

„sieben Rasten" des Nationalhelden Rustem, wie er in einem Fabelwalde sich zur Ruhe hingestreckt hat und mit seinem Streitroß Rakhsch von einem dort hausenden Löwen überfallen wird:

„Als eine Nachtwache war vorbei
Kehrte zu seiner Wohnung der Leu.
Er sah einen Recken schlafen im Rohr
Und stehen einen schnaubenden Gaul davor.
‚Erst muß ich zerschmettern den Gaul und dann',
Sprach er, ‚ist mein, wenn ich will, der Mann'.
Er kam zum Rakhsch im schnaubenden Lauf,
Da brauste der Rakhsch wie ein Feuer auf,
Zwei Füß' erhob er und traf den Kopf,
Mit scharfem Gebiß auch packt' er den Schopf:
Er warf ihn zu Boden und ihn zertrat,
So schafft er sich gegen ein Untier Rat.
Als der handfeste Rustem' erwacht',
Sah er den Löwen fertig gemacht." (Nach Rückerts Übertragung.)

Das Gegenblatt schildert eine Episode aus den gewaltigen Kämpfen zwischen Iraniern und Turaniern, die hauptsächlich durch Rustems Heldentaten mit einem großen Siege der Perser endeten. Das Fangseil spielt bei Rustems Erfolgen eine große Rolle, und es ist schwer zu sagen, welcher der feindlichen Kämpen hier gerade von ihm geschleift wird:

„So oft als er einen Recken gewiß
Mit der Fangschnur vom Sattel riß,
Ließ schallen im Feld der Feldherr Tus
Zu den Wolken Zinken- und Paukengruß". (Nach Rückert).

Abb. 44: Aus einer Kopie der Gedichte des Emir Khosrau von Delhi, geschrieben von dem berühmtesten Meister des persischen Duktus, Sultan 'Alî von Meschhed. (Von demselben der Text in Abb. 55f.)

Abb. 45: Aus einer vom Derwisch Abdullah 867 d. H. gefertigten Abschrift von Nizâmi's "Fünfer" (Khamse, s. S. 5), und zwar aus der Dichtung von Khosrau und Schirin. – Khosrau, zu Pferde vor Schirins Schloß angelangt, erblickt die Prinzessin, die, umgeben von ihren Hofdamen, auf dem Söller erschienen ist.

Abb. 47: Einzelminiatur in leicht getönter Pinselzeichnung. – In einem Baum, zu dem eine Treppe hinaufführt, thront eine Genienfürstin, von Huris bedient

und von einem Diw bewacht. Ein Gegenblatt dazu, in gleichem Besitz, schildert die mystische Himmelfahrt Ali's (? Münchner Ausstellung, Taf, 21).

Abb. 48–51: Aus einer vollständigen Kopie der Geschichte Timurs („Safer-Nameh"), des Scherf ed-dîn ʿAlî von Yezd, geschrieben 872 d. H. von dem berühmten Kalligraphen Schîr ʿAlî, mit ganzseitigen Miniaturen von Behzâd. Das Exemplar soll aus der Bibliothek des Moghulkaisers Humâyûn stammen; es hat handschriftliche Vermerke von Kaiser Akbar d. Gr. und von Schah Djehân. (Früher Sammlungen Schulz und von Golubew. Vgl. S. 27.) – Abb. 48 ist die linke Hälfte einer Komposition, die einen großen Empfang im Freien bei Kaiser Timur schildert, während Abb. 51 und das zugehörige Gegenblatt die Errichtung der Moschee von Samarkand zum Vorwurf haben. (Der schwarze, grün und rot bemalte Elefant im Vordergrund gehört zu den von Timur in Indien erbeuteten.) Die Gegenseite zu Abb. 48 bei Martin, Taf. 69; s. a. Münchener Ausstellungswerk.

Abb. 52: Aus einer Handschrift von Nizâmi's Khamse (s. o.), datiert 899 d. H. (Andere Abbildungen daraus bei Martin, Taf. 72f.) – Die Darstellung ist für eine Nizâmi-Illustration ungewöhnlich und wohl darauf zurückzuführen, daß es Meister Behzâd lediglich darauf ankam, für ein von ihm schon früher (s. Abb. 51) gemaltes Motiv eine freiere und wirkungsvollere Lösung zu bringen.

Abb. 53: Aus einer Abschrift von Nizâmi's Khamse (s. o.), und zwar aus der Dichtung von Madjnûn und Leila. Die Szene ist in der persischen Kunst besonders beliebt gewesen und in Stoffen, Fayencen, Bronzen usw. häufig dargestellt worden (vgl. S. 28 und Abb. 130).

Abb. 54: Dieses mit Goldgrund auf Seide gemalte Bildnis hat schon zu vielen Kommentaren Anlaß gegeben. Man hat in der eigenartigen Holzgabel, die der Dargestellte um den Hals trägt, sowohl einen Apparat zum Stützen des gelähmten Armes wie auch ein Folterinstrument, und zwar den in alten Berichten wiederholt erwähnten, vermutlich von den Mongolen eingeführten „Palahäng" erkennen wollen. Tatsächlich kommt wohl nur dieser ernstlich in Frage und damit erledigt sich auch die gelegentlich vorgetragene Hypothese, daß es sich hier um ein Bildnis des angeblich teilweise paralysierten Timur handele. In Wirklichkeit ist es das Konterfei eines hohen Gefangenen, dem seine Waffen und Hoheitszeichen (Siegelring, Peitsche u. dgl.) vorerst belassen waren. Unten auf dem Rand scheint "Mahû Khân" zu lesen zu sein; näheres über eine Persönlichkeit dieses Namens

wissen wir nicht. – Solche Palahăng-Bildnisse sind nicht selten; Martin hat mehrere von ihnen mit Murâd Aqquyunli, dem letzten seines Geschlechts und Gegner der Safawiden, der im Jahre 907 d. H. von Schah Ismail gefangen ward, identifizieren wollen.

Abb. 55, 56: Aus einer fragmentarischen Abschrift von Saadi's "Bostân" (nicht Hafiz' Diwan, wie bisweilen irrtümlich angenommen), von der Hand des berühmten Sultân 'Alî von Meschhed (gest. 1519; s. a. Abb. 44), früher in der Sammlung Schulz. Die Randmalereien sind in Silber und Gold auf verschieden gefärbtem Papier ausgeführt (vgl. S. 32). – Weitere Blätter aus derselben Handschrift am gleichen Ort, sowie in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums (s. a. Martin Taf. 252ff.). Schulz hat die Zeichnungen mit Behzâd in Verbindung gebracht.

Abb. 57: Einzelminiatur, früher Sammlung Ducoté. Dieselbe Figur findet sich mehrmals unter den erhaltenen Miniaturen der Safidenzeit. Genau so, aber in Farben abweichend, kommt sie nach Martin im sogenannten Bellini-Album vor. Ein weiteres Exemplar besitzt Prof. Sarre. Im Gegensinne, aber sonst sehr übereinstimmend, nur etwas gröber gezeichnet, ein Blatt mit der Meistersignatur "Pîr 'Alî" in der Sammlung Marteau (Marteau-Véver Taf. 142).

Abb. 58: Aus einer für Schah Tahmasp besorgten und 946–49 d. H. datierten Prunkausgabe von Nizâmi's Khamse, mit Miniaturen verschiedener Meister der Zeit. Über die Darstellung s. S. 10, 29. Weitere Abbildungen aus derselben Handschrift bei Martin Taf. 130ff.

Abb. 59: Aus einer Prunkausgabe des Schahnameh, hergestellt für Schah Tahmasp und datiert 944 d. H., mit 256 Miniaturen verschiedener Meister der Zeit. – Das Bild entstand unter dem Eindruck der Schilderung Firdusi's, wie der Volksheld Rustem nach einem tüchtigen Streitroß Umschau hält und ihm alle, die er besichtigt, zu schwächlich erscheinen, bis ein Hirt aus Kabul einen Schub Stuten und Füllen antreibt, unter denen Rustem ein Prachttier entdeckt, das er sich sogleich mit dem Seil einfängt:

„Rostem stemmte den Fuß auf die Flur
Und zog fester den Knoten der Schnur.
Die Arm' erhob er eines Recken
Und drückt' seine Hand auf den Rücken des Schecken.
Der machte den Rücken vom Druck nicht hohl,
Garnicht zu spüren schien er ihn wohl.

Bei sich sprach Rostem: das ist mein Sitz,
In die Schlacht kann ich reiten itzt.
Er schwang sich drauf wie ein sausender Wind,
Das Rotroß ging unter ihm geschwind.
Er sprach zum Hirten: ‚Der Drache hier,
Was gilt er? Wer sagt den Kaufpreis mir?‘
Der gab zur Antwort: ‚Bist Rostem du,
So reit' ihn und streite für Irans Ruh:
Irans Leut und Land sind sein Preis,
Auf ihm mach' Ordnung im Erdenkreis'.“

(Nach Rückerts Übertragung.)

Abb. 60: Hälfte eines Einbandes mit farbiger Lackmalerei. Darstellung verschiedener Jagdszenen auf allerlei Wild (Löwe, Bär, Fuchs, Hase, Gazellen usw.; vgl. Abb. 73). – Als Meister sind sowohl Sultân Mohammed, wie Ustâd Mohammedî genannt worden, die beide Lackarbeiten ausgeführt haben sollen; aus stilistischen Gründen wäre man aber eher geneigt, hier ein Werk des Meisters Abdallah zu vermuten (vgl. Abb. 70a).

Abb. 61: Einzelminiatur, früher in den Sammlungen Bourgeois und Sambon. Der Dargestellte liest in einem Buche, dessen eine aufgeschlagene Seite in poetischen Worten die Schönheit seines Gesichts feiert und mit derjenigen Josephs vergleicht. – Da es kein als solches ausdrücklich bezeugtes Bildnis von Schah Tahmasp gibt, ist die Identität der hier wiedergegebenen Persönlichkeit mit ihm nicht über allen Zweifel erhaben. Sie wird aber in der einschlägigen Literatur nicht bestritten. – Die Zuschreibung an Sultân Mohammed ist ebenfalls unwidersprochen, wenn auch durch keinerlei Signatur gestützt. Im Original ist das Blatt oben und unten von Schriftborten eingefaßt.

Abb. 62: Einzelminiatur, früher Sammlung von Golubew. – Aus der Kleidung geht unzweifelhaft hervor, daß das Bild am Hofe von Schah Tahmasp entstand; ob es aber, wie Martin annimmt, diesen selbst darstellt, ist sehr fraglich. Oben rechts der Siegelabdruck eines Besitzers. Die Randmalereien ringsum sind alt, aber nicht zugehörig.

Abb. 63: Einzelminiatur, in der man ebenfalls Schah Tahmasp hat erkennen wollen (vgl. o.). Bildnisse junger Leute in gleicher Tracht und Haltung, bis in Einzelheiten übereinstimmend, aber mit neutralem Hintergrund, kommen in der Schule des Sultân Mohammed mehrfach vor (vgl. Martin Tafel 110).

Abb. 64: Einzelminiatur, früher Sammlung von Golubew. Zweifellos ist eine historische Persönlichkeit dargestellt, die bisher nicht identifiziert werden konnte. Die Zuschreibungen an Sultân Mohammed und an Meister Mohammedi sind beide unsicher.

Abb. 65: Einzelblatt, Pinselzeichnung. Stimmungsvolle Schilderung des ländlichen Alltagslebens in einer Berggegend. Unten rechts signiert von „Mohammedi dem Zeichner" und dadiert 986 d. H.

Abb. 66: Einzelblatt, Pinzelzeichnung. – Harlekine und Ziegenböcke tanzen zu einer Musik, die von einem persischen Trio besorgt wird. Oben und unten sind für Textzeilen zwei Felder frei gelassen; in dem unteren ein Besitzerstempel. – Nach Martin ist dieses witzige Blatt eine Kopie von der Hand des Sultân Mohammed nach einem Original des chinesischen Meisters Li Lung-mien (gest. 1106). Von diesem sind aber zuverlässige Arbeiten nicht bekannt. Im übrigen sei auf die stilistische Übereinstimmung mit dem nebenstehenden, signierten Blatt des Meisters Mohammedi hingewiesen.

Abb. 67: Einzelminiatur, früher Sammlung von Golubew. – Der verliebte Jüngling kommt auch allein vor (vgl. Martin Taf. 107). Die Zuschreibung an Ustâd Mohammedi dürfte eher zutreffen, als die an seinen Lehrer Sultân Mohammed (Martin nimmt eine Kopie nach Agâ Mîrek an).

Abb. 68: Aus einer verlorenen Handschrift der Dichtungen des Nizâmi, und zwar aus der zweiten, von Khosrau und Schirin. – Die hier wiedergegebene Szene ist eine der beliebtesten in der ganzen persischen Kunst und in der vorliegenden Auffassung am häufigsten dargestellt worden: König Khosrau entdeckt auf dem Zug durchs Gebirge die schöne Schirin, die von ihrem Zelter abgestiegen ist und ihre Kleidung abgelegt hat, um sich in einem Bache am Bade zu laben. – Das Blatt ist beschädigt; die Ausführung erinnert an Sultân Mohammed und an Meister Abdallah „den Vergolder" (s. Abb. 70a).

Abb. 70: a. Einzelminiatur, früher Sammlung Schulz. – Die Signatur befindet sich links auf einem Steine. – Dasselbe Thema, nur mit dem Unterschiede, daß der Jüngling auf dem Aste sitzt, behandelt ein Blatt der Sammlung Véver (Marteau-Véver Taf. 123) von gleicher Hand.

b. (Originalgröße.) Vermutlich aus einer Gedichtsammlung kleinen Formats. Ganz ähnliche Blätter entstammen einem Diwan des Emir Schâhi, der Besitzervermerke von Schah Abbas, Kaiser Djehângir u. a. trägt; vgl. Marteau-Véver Taf. 80. – Der Vers oben besagt etwa: Um Brot und Wein dreht

sich das Lied. Das Gegenbild dazu, im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig, ist bezeichnet „Mahmûd".

Abb. 71: Aus einer Abschrift von Djâmi's „Yûsuf und Suleikha", vom Kalligraphen Mahmûd ibn Ishâq el-Schihâbi, datiert 964 d. H. Es sind im Ganzen 136 Blatt mit Tier- und Pflanzenmotiven in Goldmalerei auf verschieden gefärbtem Papier. Vgl. Abb. 55f.

Abb. 72: Hälfte eines Einbandes mit Lackmalerei in Gold- und Silbertönen; die äußere Kartuschenborte mehrfarbig. – Solche Einbände dienten offenbar nicht selten als Vorlagen für indische Knüpfteppiche; vielleicht ist auch diese Arbeit nicht, wie wir vorerst annehmen, aus Buchara, sondern von einem von dort an den Moghulhof in Delhi übergesiedelten Künstler.

Abb. 73: Rechte Hälfte einer doppelseitigen Titelmalerei aus einer unbekannten Handschrift. Bewegte Jagdszenen in willkürlicher Zusammenstellung (u. a. ein Jäger zu Fuß mit Flinte, ein anderer zu Pferde mit dem Jagdleoparden hinter sich; oben rechts ein Falkner). Vgl. Abb. 60.

Abb. 74, 75: Miniaturen aus einem Album, das nach einer Aufschrift für Nawâb Hussein Khân, Gouverneur von Herat (gest. 1580), zusammengestellt wurde. (Früher Sammlung Ch. H. Read.) Die Blätter sind auf Karton geklebt und mit Schriftzeilen und Ornamentborten aus der Zeit ihrer Entstehung eingerahmt.

Die folgenden Miniaturen, Pinselzeichnungen und Skizzen der persischen Schule sind, außer wo anderes vermerkt ist, sämtlich aus ähnlichen Sammelbüchern.

Abb. 81: Vermutlich ist hier der plötzliche Tod einer bestimmten Persönlichkeit, etwa eines Dichters oder Gelehrten, dargestellt, der seinerzeit Aufsehen und allgemeine Teilnahme hervorrief. (Signiert.)

Abb. 82: Die pausbäckigen Gesichter mit den schiefen Nasen entstanden wohl aus der Absicht des Künstlers, den jüdischen Typus in drastischer Form zu karrikieren. – Das Blatt ist zweifellos von der Hand des Rizâ 'Abbâsi. O. Fischel und F. Sarre haben die Komposition auf Perugino's Beweinung Christi im Palazzo Pitti in Florenz zurückgeführt (vgl. F. Sarre in „Zeitschr. f. bild. Kunst", 1919). – Die Miniatur ist durch Abspringen der Farben an verschiedenen Stellen empfindlich beschädigt.

Abb. 83: Die Bezeichnung links oben ist abgeschnitten, der Name „Rizâ" aber noch deutlich zu lesen.

Abb. 84: a. Entwurf für das Bildnis eines lesenden jungen Mädchens. Die Zeichnung ist mehrfach abgeändert worden.
b. Die Beischrift oben links scheint zu besagen, daß die Skizze am „Sonnabend, 16. Rabi' II. 1053 d. H." bei einem Ausfluge Rizâ's mit dem Maler Muin, seinem Freunde, auf dessen Anregung nach der Natur gezeichnet wurde.

Abb. 86: Die Vereinigung der beiden, völlig ungleichartigen Zeichnungen mag man sich so erklären, daß die obere, spätere und mäßigere, gewissermaßen als Fortsetzung der anderen gedacht war (daher die Wiederholung des Packesels; aus der Signatur läßt sich – nicht ganz einwandfrei – der Name „Mohammed Qâsim" ermitteln). Das Blatt mit den Blinden geht vermutlich auf europäische Anregung, vielleicht indirekt auf Breughel's bekanntes Bild in Neapel zurück (vgl. F. Sarre in „Kunst und Künstler", 1920).

Abb. 88: Das Blatt soll nach der Aufschrift die „schöne Schirin" darstellen, offenbar, wie sie nach dem Bade aus dem Bache steigt (s. o. zu Abb. 68). – Die Ausführung ist wohl nicht von Rizâ selbst, aber aus seiner Werkstatt.

Abb. 89: Linke Hälfte einer als Buchtitel gedachten Doppelseite aus einer unbekannten Handschrift. Die andere Hälfte s. bei Marteau-Véver, Taf. 94. (Ebenda Taf. 96f.: Beispiele ähnlicher Buchmalereien.)

Abb. 90: Aus einer von Schâh Qâsim geschriebenen und mit acht Miniaturen verzierten Nizâmi-Ausgabe, datiert 1013 und 1035 d. H.; die letztere Angabe dürfte für die Vollendung der Miniaturen in Frage kommen. – Dargestellt ist wohl Schirin auf der Reise im Gebirge.

Abb. 91: Einzelblatt, Pinselzeichnung. – Die beiden Dichter sitzen über ihren Manuskripten und werden anscheinend von einem bedienenden Schüler zum Essen aufgefordert. Ein Gegenblatt dazu in derselben Sammlung. – Von demselben Meister die Darstellung einer Bastonnade, signiert und datiert, im Metropol. Museum zu Newyork (früher Samml. Schulz, Photo Bruckmann).

Abb. 92: Aus einer Handschrift der Gedichte des Hâfiz, von der sich weitere Blätter am selben Ort und in der Berliner Kunstgewerbe-Bibliothek befinden (früher Samml. Schulz). Einige sind von demselben Meister, andere von Mohammed Yûsuf ausgeführt; das Datum 1069 d. H. (= 1658 n. Chr.) soll genannt sein; aus stilistischen Gründen dürfte das Fragment eher noch später anzusetzen sein.

Abb. 93: Aus einem Bande mit Schriftmodellen aus der Kanzlei der Timuriden (vgl. Abb. 20). Der bogenschießende Fürst oben in der Mitte ist durch eine Beischrift als Khalîl Sultân, Enkel Timur's (gest. 1411), bezeichnet; es scheint sich also um die Darstellung einer bestimmten Kampfepisode zu handeln. – Verwandt damit ist ein Blatt mit türkischem Hofstaat aus der Sammlung von Golubew (Marteau-Véver, Tafel 107).

Abb. 94: Einzelminiatur in grellen Tönen. Farbig bei Marteau-Véver, Taf. 8; ebenda Taf. 62 das Gegenbild: Prinz und Dame im Garten auf einem Teppich sitzend.

Abb. 95: Einzelminiatur aus einer unbekannten Handschrift. – Salomo, durch einen Flammennimbus hervorgehoben, sitzt auf dem Throne mit der Königin von Saba; die Tiere der Schöpfung huldigen ihm. Gegenüber sein Vezier Asaf, mit drei Engeln und drei Diwen (Dämonen mit Menschenleibern und Tierköpfen). Auf der Brüstung des Thrones der Wiedehopf, der die Korrespondenz des Herrscherpaares befördert (vgl. Abb. 99). Farbig bei Marteau-Véver Taf. 13; ebenda Taf. 89f. dieselbe Darstellung als Doppeltitelblatt mit zwei getrennten Thronen.

Abb. 96: Aus einer Geschichte Suleiman's des Prächtigen. – Das Gegenbild schildert die Einnahme von Belgrad (vgl. Münchener Ausstellungswerk Taf. 40; s. a. ebenda Taf. 39).

Abb. 97: Bildseite aus einer persischen, epischen Dichtung, der auch ein bei Martin (Taf. 144) abgebildetes Doppelblatt zu entstammen scheint. Dieses soll 1590 n. Chr. datiert sein. (S. a. Martin, Taf. 145, zwei stilistisch verwandte Szenen im Brit. Mus.)

Abb. 98: Einzelblatt; Pinselzeichnung (s. S. 40 und Abb. 29.) Vermutlich von demselben Meister wie Abb. S. 11.

Abb. 99: Einzelblatt; getönte Pinselzeichnung. An einem Bach ist Balkhis, die Königin von Saba, hingestreckt, bekleidet mit einem Gewand in Groteskenmusterung (vgl. S. 10). Auf dem Baumstumpf rechts Hudhud, der Wiedehopf, der ihr einen Brief von König Salomo bringt. Oben rechts in der Ecke die falsche Signatur „Behzâd". (Das Blatt ist später und vermutlich aus der Schule von Buchara oder von einem dieser nahestehenden türkischen Meister. Martin schreibt es dem persischen Maler Schah Qûli zu.)

Abb. 101: Einzelblatt; getönte Pinselzeichnung. Früher Samml. v. Golubew.

Abb. 102: Einzelminiatur; bezeichnet rechts an der Wurzel des Baumes. Der Fürst (Kaiser Humayun?) sitzt mit einem hohen Würdenträger (Schah Tahmasp?) auf einem Teppich und sieht den Kunststücken zweier Akrobaten zu. Die Stabturbane lassen auf ein persisches Vorbild aus der Zeit um 1530 schließen. – Dieselbe Szene, sehr ähnlich, von Meister Schâhim, in einem Gulistan des Brit. Museum, datiert 1567 (Martin, Taf. 146), kompositionell abhängig von einer Gulistan-Hs. von 1543 für Sultan Abdelazîz Behâdur von Buchara (Marteau-Véver Taf. 14).

Alle folgenden indischen Miniaturen, außer denjenigen, bei denen anderes vermerkt ist, sind Einzelblätter und stammen meist aus Sammelalbums.

Abb. 103: Aus dem Sammelband IC 24344 (im Mus. für Völkerkunde, Indische Abteilung). Das Blatt trägt eine alte Benennung: „Schâh Selîm Tchischti". Das ist der Name des heiligen Einsiedlers, in dessen Höhle dem Kaiser Akbar der sehnlichst erwartete Thronerbe geboren wurde. Vermutlich ist dieser, der nachmalige Kaiser Djehângir, dargestellt, wie er auf einer Jagd im Gebirge mit seinem Falkner dem frommen Manne einen Besuch abstattet. Das Blatt dürfte trotz des älteren Stiles erst im 18. Jahrhundert ausgeführt sein. – Ähnlich ist in einem Nizâmi des Brit. Museum schon früher Schah Tahmasp's Einkehr bei einem Eremiten geschildert worden (Martin, Abb. 24).

Abb. 104: Aus demselben Album wie Abb. 103. Eine ältere Unterschrift besagt, daß der „Kaiser von Dekkan" dargestellt sei. Es bleibt rätselhaft, welcher Herrscher damit gemeint und in welchem Zustand (Rausch, Traum oder Ohnmacht?) er gedacht ist. Vermutlich erst im 18. Jahrhundert gemalt.

Abb. 105: Aus dem Sammelband IC 24343 (s. o.). Offenbar handelt es sich hier um einen historischen Vorgang, der dem Verfasser leider nicht bekannt ist. Links unten (in arabischer Schrift) bezeichnet „Werk des Mihr Tschand, Sohnes des Gangâ Râm". Von demselben Hindu-Meister des 18. Jahrhunderts Abb. 133f.

Abb. 106: Ausschnitt aus einem größeren Blatt mit Text, vermutlich aus dem Hamza Nâmeh (vgl. 107), jetzt in einem Sammelband. Die Figuren sind charakteristisch für die Akbarzeit, die Ausführung dürfte aber später sein.

Abb. 107: Aus einer Riesenausgabe des Hamza-Nâmeh, von dem sich in Wien 60 Blatt befinden, mit Text auf der Rückseite der Bilder. – Eine weitere Folge solcher Malereien zur Geschichte des Emir Hamza, in Tempera auf Leinen ausgeführt, im Victoria and Albert Museum (Martin, Taf. 174, 205,

s. a. bei Binyon); zwei einzelne Blätter, offenbar aus derselben Serie, in der Sammlung Sarre. Vgl. S. 45.

Abb. 108: Einzige erhaltene Seite aus einer Handschrift des für Akbar d. Gr. ins Persische übersetzten Werkes des Raschîd ed-din (s. o. zu Abb. 23 ff.; früher Sammlung Schulz). – Das Blatt schildert die Totenklage um Dubun-i-Nayan, den Gatten der Alankawa. Im linken Raume oben sind die Klageweiber um den Sarg versammelt, nebenan die männlichen Leidtragenden; unten die Pferde der Trauergäste. – Bezeichnung (vielleicht nicht eigenhändig, aber zuverlässig) auf dem unteren Rande.

Abb. 109: Einzelminiatur; früher Sammlung Schulz. – Geschildert ist ein „Durbar" (großer Empfang) bei Kaiser Djehângîr – nicht, wie Schulz annimmt, bei Akbar – mit den Bildnissen von 57 Personen des Hofes, deren Namen meist in Beischriften angegeben sind. Unter der Versammlung links unten ein Jesuitenpater; oben rechts Schâh Djehân mit seinem Söhnchen, links ein jüngerer Sohn des Kaisers, in der Mitte Prinz Parwiz in huldigender Haltung. Oben am Baldachin ein Bild der angeblich von Akbar verehrten Jungfrau Maria. – Eine unvollständige persische Signatur unten links bezeichnet das Blatt als Werk eines bekannten Meisters, ohne den Namen zu nennen (irrtümlich anderwärts als „Meister Khanezadan" gelesen). Vielleicht von Abu'l Hasan, von dem der Kaiser selbst berichtet, daß er ein sehr gelungenes Gruppenbild seines Hofes als Titelblatt zum Djehângir-Nameh gemalt habe. – Einen „Durbar" bei Schah Djehân hat u. a. der Meister Anupchatar gemalt (Martin Taf. 184).

Abb. 110: Aus dem Sammelband IC 24345 (s. o.). Nach Prof. Sattar Kheiri handelt es sich um die Darstellung des Festtagsgebets nach dem Fastenmonat Ramadhan in Idgah, dem der Kaiser alljährlich beizuwohnen pflegte.

Abb. 111: Aus demselben Album. Der Osmanensultan Bayezid, in der Schlacht von Angora gefangen genommen, wird vor Timur gebracht (1402). Im Hintergrunde Fußvolk, Reiterei und Elefantenkorps des Mongolenkaisers. – Die Darstellung ist offenbar ziemlich frei nach einem älteren Vorbild behandelt; ein ähnliches Blatt in dem Album IC 24343 ist Manôhar zugeschrieben, aber auch später. (Vgl. dazu das Gemälde von Celesti mit dem gleichen Thema, aber in ganz andrer Auffassung, im Neuen Palais zu Potsdam.)

Abb. 112: Aus dem Sammelband IC 24355, der eine Reihe von Landschaftsbildern, architektonischen Ansichten, Schilderungen von Hoffestlichkeiten usw. aus den Residenzen der Moghulkaiser, sowie eine vollständige Bildnisreihe

derselben von Bâber bis Schah Aâlem enthält (s. Abb. 119–121). Dieses Blatt dürfte von Mihr Tschand herrühren (vgl. Abb. 105, 133f.).

Abb. 113: Vermutlich nach einer niederländischen Miniatur um 1520.

Abb. 114: Aus dem Sammelband IC 24344 (s. o.). – Die Jungfrau, der indischen Auffassung angepaßt, gibt dem Kinde die Brust; neben ihr liest ein stehender Heiliger in einem Buche. Unten zwei Europäer in Trachten des 16. Jahrhunderts bei einer Zecherei. Das Blatt ist vielleicht als Parodie auf Marienverehrung und Weinkult der Christen gedacht.

Abb. 115: Aus einer Serie von Bildnissen berühmter Gelehrter oder Dichter, von der einige Blätter mit der Sammlung L. Rosenberg 1921 bei Sotheby, Wilkinson & Hodge in London versteigert wurden.

Abb. 117: Aus einer Serie von Bildnissen der Moghulkaiser mit hier fortgelassenen reichen Randmalereien in figürlichen Motiven (vgl. Martin Taf. 211 ff.). Akbar kommt darin noch ein zweites Mal in gleicher Haltung, aber anders gekleidet vor.

Abb. 119–121: Vgl. oben zu Abb. 112.

Abb. 122: Der indische Kaiser Ahmed Schah (1748–54) – nicht, wie bisher vermutet, der Emir Ahmed von Afghanistan – auf einem Spaziergang im Garten, gefolgt von zwei Dienern mit Wasserpfeife und Pfauenwedel.

Abb. 123: Die dargestellte Persönlichkeit ist unbekannt.

Abb. 124: Über den Dargestellten, der in der Beischrift genannt ist, hat der Verfasser Näheres nicht in Erfahrung bringen können; vermutlich gehörte er dem Hofe des Schah Djehân an.

Abb. 125: Aus dem Sammelband IC 24343 s. o.). Eine Moghulprinzessin, durch den Turban als solche kenntlich, sitzt mit drei Dienerinnen auf der Palastterrasse bei einem malerischen Sonnenuntergang.

Abb. 126: Dasselbe Motiv kommt in gleicher Auffassung noch mehrfach in erhaltenen Miniaturen vor (u. a. in den Sammelbänden IC 24343 u. 24347); in Valentyns „Levens der Groote Mogols" (Band IV der „Beschryving van Groot Java", Dordr. und Amsterd. 1726) ist in Stich M ein dem unsrigen besonders nahestehendes, angeblich authentisches Bildnis der Rana Dewa, Tochter des Rana von Udaipur, wiedergegeben. Diese ebenso stolze wie schöne Dame hielt ihrem Gemahl Djaswant Singh, einem Anhänger des Darah Schikoh und Gegner Aurangzibs, als er 1658 nach einer Niederlage in sein Schloß flüchten wollte, die Tore verriegelt.)

Abb. 127–129: Aus dem Sammelband IC 24346 (s. o.), in dem die verschiedenen musikalischen Stimmungen (Râgini) gewissermaßen in der Form bildlicher Melodien dargestellt sind (vgl. dazu Coomaraswamy). 127a entspricht Kidârâ, 128a Asâwari, 128b Vihâgra, 129a Nat, 129b Gauri Râgini.

Abb. 130: b. Vihâgra Râgini (wie 128b).

a. In einer Sumpflandschaft sitzt der liebeskranke Dichter unter dem Baum, an einen Löwen gelehnt; Leila kniet vor ihm, und zwei Dienerinnen bringen Speisen dar (vgl. Abb. 53).

Abb. 131: Aus dem Sammelband IC 24343 (s. o.).

Abb. 133: Aus dem Sammelband IC 24344 (s. o.). Wischnu, der volkstümliche, blaufarbige, vierarmige Gott (Keule, Muschel, Diskos und Lotosblume tragend) und seine Gattin Lakschmi, hier als Krischna und Radha aufgefaßt, schweben, auf dem phantastisch gestalteten Wundervogel Garuda reitend, übers Land. – Bezeichnung links unten (vgl. zu Abb. 105).

Abb. 134: Aus dem Sammelband IC 24343 (s. o.). Eine Hindudame, durch den Scheibennimbus als Fürstin gekennzeichnet, im Gebet und mit Opfergaben vor einem Linga (Phallos), dem Symbol der schaffenden Naturkraft, unter dem der Gott Çiva (Mahadeva) verehrt wird. – Bezeichnet links unten wie Abb. 133 und 105.

Abb. 135: Aus dem Sammelband IC 24344 (s. o.). Diese Schlangenbeschwörerin heißt als Tonart Asâwari Râgini (s. o. Abb. 128a).

Abb. 136: Aus einem Sammelband, in dem sich noch weitere Blätter desselben Meisters befinden (vgl. S. 37). – Bezeichnet links über dem Schmetterling und datiert 1063 d. H.

Abb. 137: Sehr verwandt damit das Miniaturbild einer Gazelle im Besitz der Gräfin von Béarn (Marteau-Véver Taf. 164) mit der Signatur "Murâd".

Abb. 138: Aus dem Sammelband IC 24344 (s. o.).

Abb. 140: Dargestellt ist der ehemalige König von Balkh, Sultan Ibrahîm Edhem, der sich als Eremit in die Einsamkeit zurückzog und dort der Sage nach von Engeln bedient wurde. Links im Vordergrunde der „Fakir Metluk", dem diese Auszeichnung nicht zuteil ward. Ein anderes Bild gleichen Motivs bei Sattar Kheiri (Abb. 28). Indische Miniaturen mit Nachtlandschaften ferner in dem Buche von Binyon.

Abb. 141: Auf einem von einem Diw geführten, phantastisch zusammengewürfelten Kamel sitzt ein harfenspielender Engel. Vgl. S. 45 und Schulz, Taf. 87.

Abb. 142: Krischna bläst die Flöte; Hirten und Rinder hören ihm andächtig zu. Vgl. Abb. 143.

Abb. 143 f.: Krischna kehrt zurück mit den Kühen nach Brindaban, von den Hirtinnen ("Gopis") freudig begrüßt. Im Hintergrunde in einem Pavillon der alte Nand. Farbig bei Coomaraswamy, Taf. 51.

Abb. 145 f.: Rama's Heer der Affen und Bären lagert vor der Burg. Wibhisana bringt Suka und Sarana gefangen vor Rama, um den die Häuptlinge der Affen und Bären versammelt sind. Farbig bei Coomaraswamy, Taf. 21.

Abb. 148: In den Strudeln der Jumna hat Krischna den Schlangenkönig Kali bezwungen; die Schlangenfrauen (Nagini) bitten ihn um Schonung für Kaliya; am Ufer der um Krischnas Schicksal besorgte Nand mit dem Hirtenvolk. Farbig bei Coomaraswamy, Taf. 53.

Abb. 151: Das Blatt schildert in Anspielung auf die Krischnalegende (s. Abb. 142 f.) das Flötenspiel eines Asketen, dem Bäuerinnen andächtig zuhören.

Abb. 152: Die dargestellten Mädchen tragen Moghulkleidung; technische Eigentümlichkeiten, besonders die Farbengebung, bringen das Blatt aber der Radjputschule nahe und deuten darauf hin, daß wir es hier mit einem Mischstil zu tun haben.



Abb. 1 bis 22

Arabische Buchmalerei in Mesopotamien

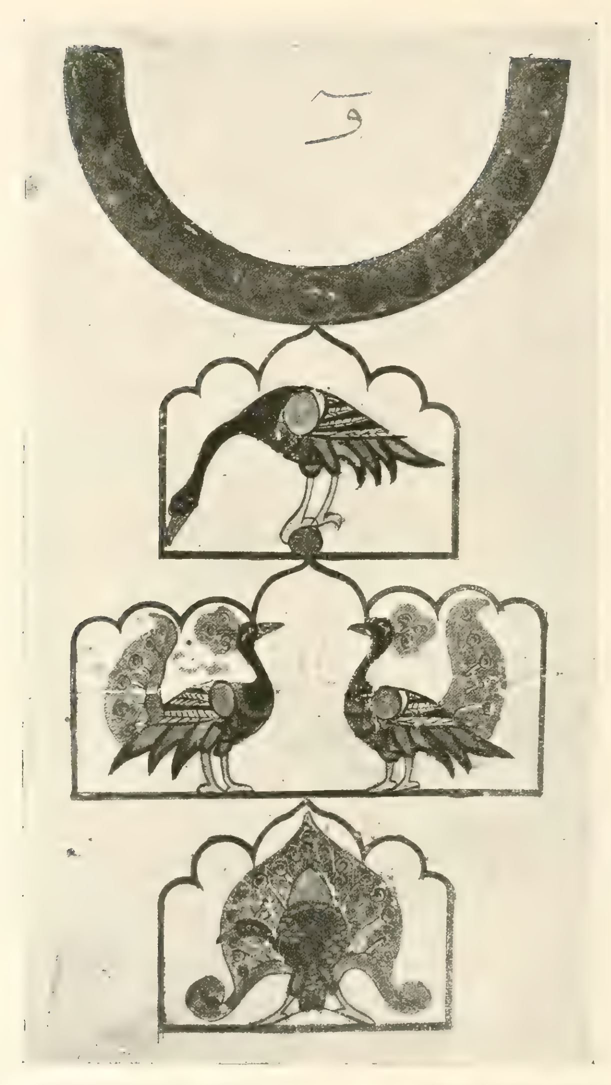
und ihre Ausstrahlungen

13.—14. Jahrhundert





Mesopotamien, Anfang 13. Jahrh. *Die Kunstuhr des D[illegible]* *Museum of Fine Arts, Boston*



Mesopotamien, Anfang 13. Jahrh. *Sammlung Mutiaux, Paris*

Das Pfauenpendel

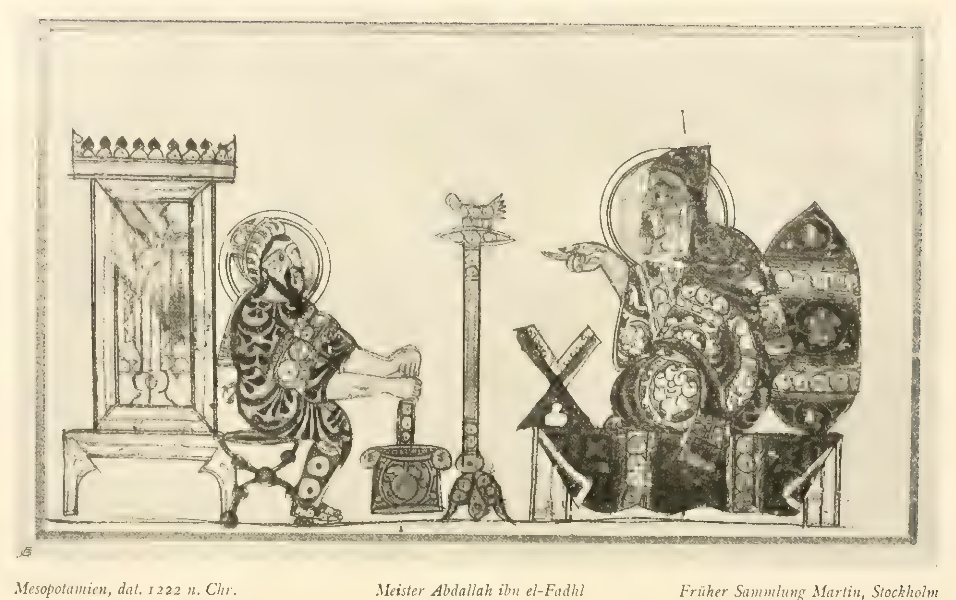


Mesopotamien, 13. Jahrh. *Staatsbibliothek, München*

Die Fabel vom Schatz



Mesopotamien, Mitte 13. Jahrh. *Der Arzt als Helfer* *Staatsbibliothek, Wien*



Mesopotamien, dat. 1222 n. Chr. *Meister Abdallah ibn el-Fadhl* *Früher Sammlung Martin, Stockholm*

Die Mixtur



Mesopotamien, dat. 1222 n. Chr. *Meister Abdallah ibn el-Fadhl* *Sammlung Sarre, Berlin*

Erasistratos und sein Famulus



Mesopotamien, dat. 1222 n. Chr. — *Meister Abdallah ibn el-Fadhl* — *Fruher Sammlung Martin, Stockholm*

Krieger und Arzt

6



Mesopotamien, um 1230 — *Die Gondelfahrt* — *Asiat. Museum, St. Petersburg*

Mesopotamien, um 1230 — *Die Rast* — *Asiat. Museum, St. Petersburg*



Mesopotamien, um 1230 *Die Kamelreiter* *Asiat. Museum, St. Petersburg*



Mesopotamien, um 1230 — *Die Barbierstube* — *Asiat. Museum, St. Petersburg*



Mesopotamien, um 1230 — *Der Richter* — Asiat. Museum, St. Petersburg



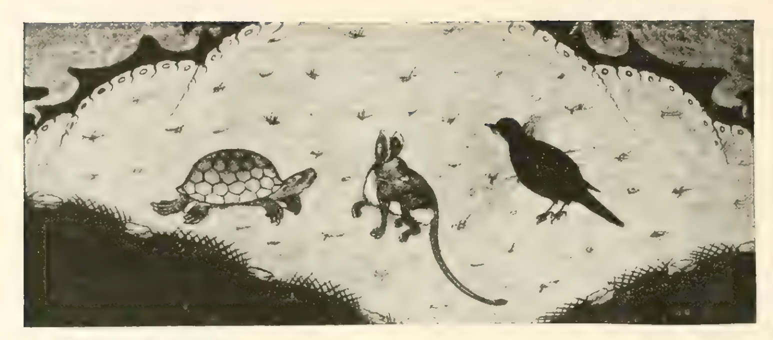
Mesopotamien, dat. 1237 n. Chr. *Meister Yahya ibn Mahmûd* *Bibliothèque Nationale, Paris*

Bannerträger und Herolde



Mesopotamien, dat. 1237 n. Chr. *Meister Yahya ibn Mahmud* *Bibliothèque Nationale, Paris*

Der Brautzug



Mesopotamien, dat. 1262 n. Chr. Tierfabel *Sammlung Dyson Perrins, Malvern*



Mesopotamien, dat. 1296 n. Chr. Der Falke *Sammlung Pierpont Morgan, New York*



Mesopotamien, dat. 1296 n. Chr. *Sammlung Pierpont Morgan, New York*

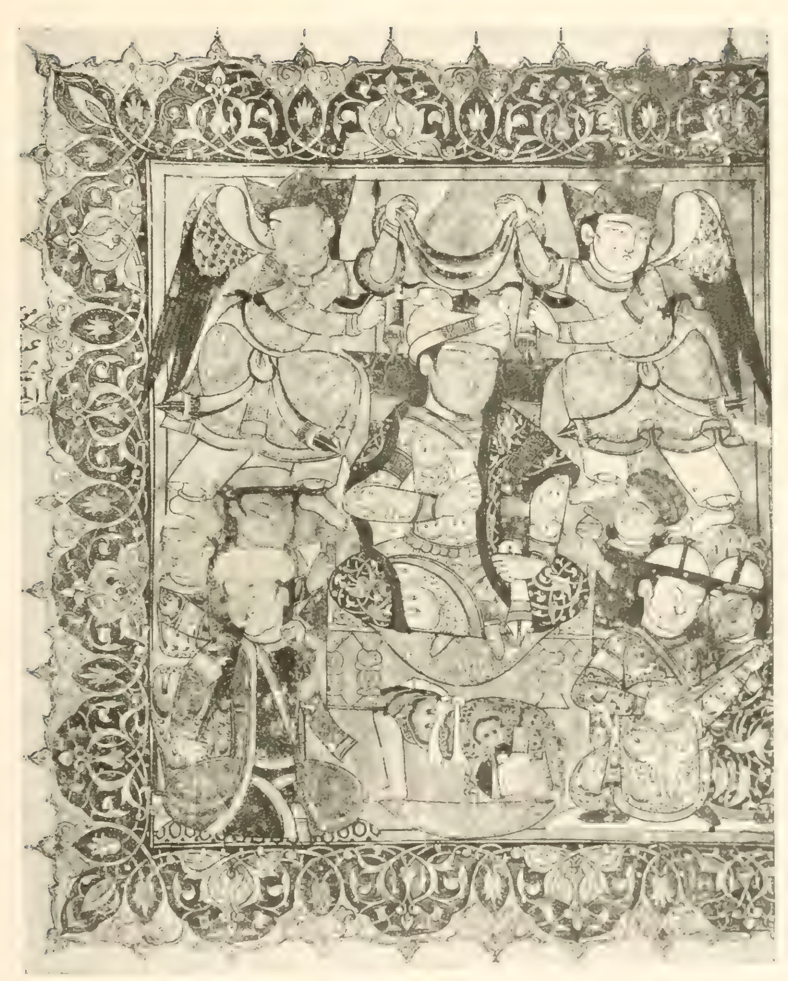
Kain und Abel (?)



Mesopotamien, dat. 1296 n. Chr. *Der Drachentöter* *Sammlung Pierpont Morgan, New York*



Mesopotamien, dat. 1296 n. Chr. — *Das Elefantenpaar* — *Sammlung Pierpont Morgan, New York*



Mesopotamien, dat. 1333 n. Chr. — *Thronender Fürst* — *Staatsbibliothek, Wien*



Mesopotamien, dat. 1333 n. Chr. *Der Krankenbesuch* *Staatsbibliothek, Wien*



[illegible] (?), dat. 1237 n. Chr. — *Der Sultan und sein Hof* — Sammlung Vignier, Paris



Persien (?), gegen 1300 — Tierfabeln — *Bibliothek des Sultans, Konstantinopel*



Persien (?), gegen 1300 *Tierfabeln* *Bibliothek des Sultans, Konstantinopel*



Syrien, dat. 1367 n. Chr. *Engeldarstellungen* *Staatsbibliothek, Munchen*

Abb. 23 bis 47

Der mongolische Malstil in Westturkestan und Persien

14.–15. Jahrhundert





Westturkestan, dat. 1314 n. Chr. — *„Die indischen Berge“* — *R. Asiatic Society, London*

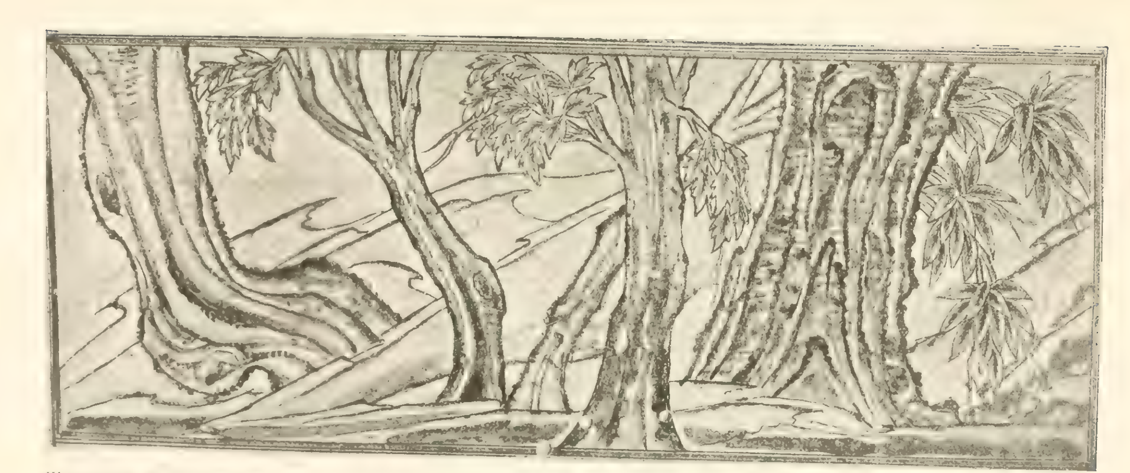


Westturkestan, dat. 1314 n. Chr. — *Die Entsendung von 'Ali und Hamza* — *R. Asiatic Society, London*

[illegible], dat. 1314 n. Chr. *„In den indischen Bergen"* *R. Asiatic Society, London*



Westturkestan, dat. 1314 n. Chr. — *Die wunderbare Schüssel* — *R. Asiatic Society, London*



Westturkestan, dat. 1314 n. Chr. — *Der heilige Baum Buddhas* — R. Asiatic Society, London



Westturkestan, 14. Jahrh. Chinesisches Motiv *Bibl. des Sultans, Konstantinopel*



Westturkestan, 14. Jahrh. *Chinesisches Drachenmotiv* *Bibl. des Sultans, Konstantinopel*

Westturkestan, gegen 1400

Chinesisches Motiv

Bibliothek des Sultans, Konstantinopel

Westturkestan, gegen 1400 — Chinesisches Motiv — Bibliothek des Sultans, Konstantinopel



Westturkestan, um 1400 — *Drache und Simurg* — *Bibl. des Sultans, Konstantinopel*



Persien, um 1400 *Der Erzengel Isrâfîl* *Sammlung Sarre, Berlin*





Persien, um 1400 — *Sammlung Sarre, Berlin*

Fabeltier und Sternbild des Schützen



Persien, dat. 1396 n. Chr. — *Meister Djunaid Sultani* — *British Museum, London*

Der Zweikampf

Persien, 14. Jahrh. *Bahram Gûr auf der Jagd* *Sammlung Demotte, Paris*



Persien, um 1400 — *Reiterkampf* — *Bibliothek des Sultans, Konstantinopel*



Persien, Anfang 15. Jahrh. — *Die Höflinge* — *Sammlung Cl. Anet, Paris*

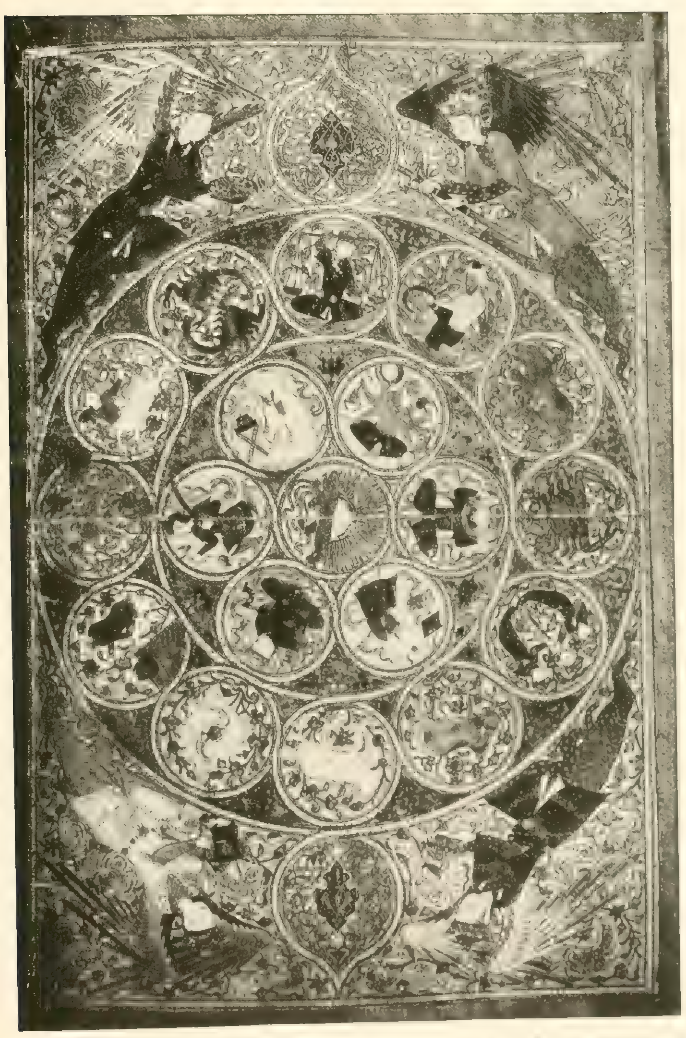


Persien od. China, Anf. 15. Jahrh. *Khosrau und Schirin* *Museum of Fine Arts, Boston*



Persien, gegen Mitte 15. Jahrh. *Musée des Arts décoratifs, Paris*

Humây und Humâyûn



Persien, gegen Mitte 15. Jahrh. *Bibliothek des Sultans, Konstantinopel*

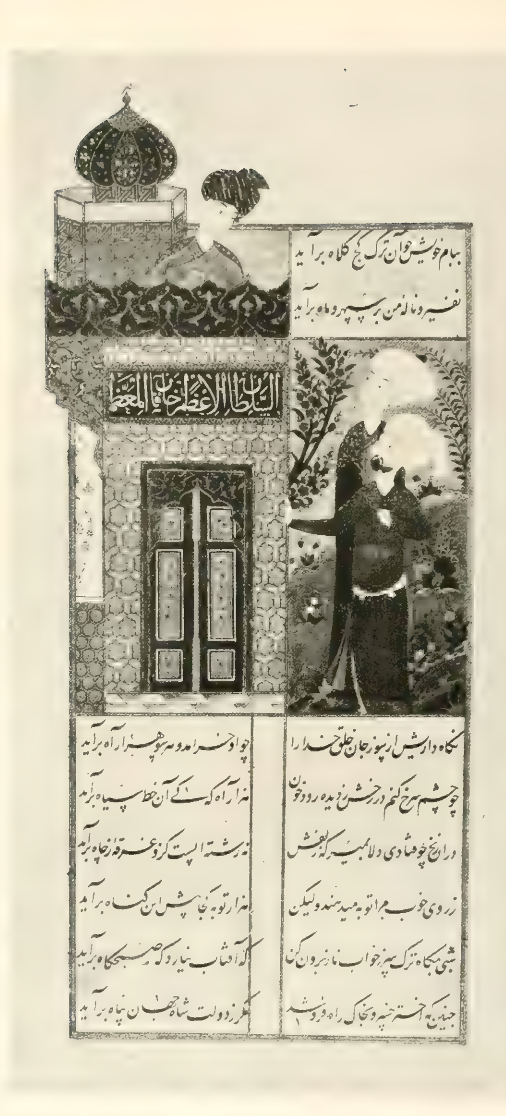
Der Weltspiegel



Persien, Mitte 15. Jahrh. *Rustem's Schlaf* *Früher Samml. Martin, Stockholm*



Persien, Mitte 15. Jahrh. *Rustem's Sieg* *Kunstgewerbemuseum, Leipzig*



Persien, gegen Ende 15. Jahrh. *Sammlung Jeuniette, Paris*

Die Begrüßung



Persien, dat. 1463 n. Chr. *Khosrau vor Schirin's Schloß* *Museum of Fine Arts, Boston*



Westturkestan, um 1500 *Museum of Fine Arts, Boston*

Die Bären



Westturkestan, um 1500 *Im Paradies* *Sammlung Sarre, Berlin*



Abb. 48 bis 92

Persische Miniaturmalerei von Behzâd bis Rizâ Abbâsi

15.–17. Jahrhundert





Persien, dat. 1407 n. Chr. *Meister Behzād* *Museum of Fine Arts, Boston*

Empfang bei Timur



Persien, dat. 1467 n. Chr. *Meister Behzād* *Museum of Fine Arts, Boston*

Erstürmung einer Burg



Persien, dat. 1467 n. Chr. — *Meister Behzād* — *Museum of Fine Arts, Boston*

Reiterangriff



Persien, dat. 1467 n. Chr. *Meister Behzâd* *Museum of Fine Arts, Boston*

Der Moscheebau



Persien, dat. 1494 n. Chr. — *Meister Behzâd* — *British Museum, London*

Der Moscheebau



Persien, Anfang 16. Jahrh. — Meister Behzâd — *Staatsbibliothek, St. Petersburg*

Leila und Madjnûn



Persien, um 1500 — *Meister Behzâd (?)* — *Sammlung Doucet, Paris*

Ein hoher Gefangener

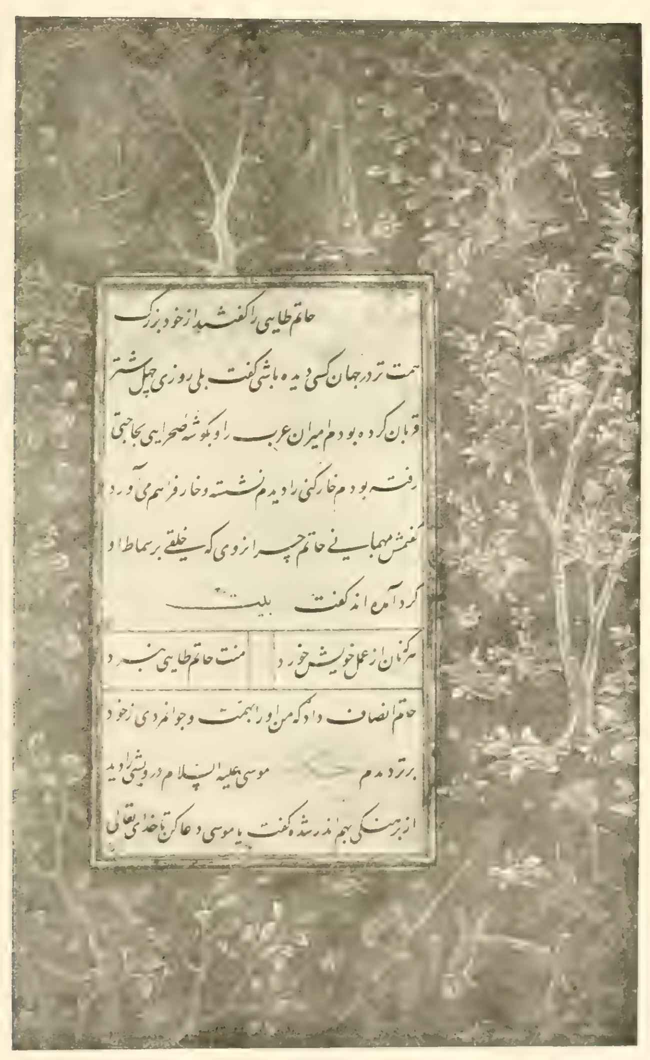


گرچه شاطر بود خروس بجنگ / چه زند پیش باز رویین چنگ
گربه شیر است در گرفتن موش / لیک موش است در مصاف پلنگ

اما باعتماد سعت اخلاق بزرگان که چشم از عوایب زیردستان بپوشند و در افشای جرایم کهتران نکوشند کلمه چند بطریق اختصار از نوادر و امثال و شعر و حکایات و سیر ملوک ماضی رحمهم الله درین کتاب درج کردیم و برخی از عمر گرانمایه برو خرج موجب تصنیف گلستان این بود و بالله التوفیق قطعه

بماند سالها این نظم و ترتیب / ز ما هر ذره خاک افتاده جایی
غرض نقشیست کز ما باز ماند / که هستی را نمی‌بینم بقایی
مگر صاحبدلی روزی برحمت / کند در کار درویشان دعایی

Persien, Anfang 16. Jahrh. *Randmalerei* *Kunstgewerbemuseum, Leipzig*



حاتم طایی را گفتند از خود بزرگ
همت تر در جهان کسی دیده باشی گفت بلی روزی چهل شتر
قربان کرده بودم امیران عرب را و بگوشهٔ صحرایی بحاجتی
رفته بودم خارکنی را دیدم نشسته و خار فراهم می آورد
گفتمش بمهمانی حاتم چرا نروی که خلقی بر سماط او
گرد آمده اند گفت بیت

هر که نان از عمل خویش خورد	منت حاتم طایی نبرد

حاتم انصاف داد که من او را بهمت و جوانمردی از خود
برتر دیدم — موسی علیه السلام درویشی را دید
از برهنگی بریگ اندر شده گفت یا موسی دعا کن تا خدای تعالی

Persien, Anfang 16. Jahrh. — Randmalerei — Kunstgewerbemuseum, Leipzig



Persien, um 1500 *Meister Agâ Mirek (?)* *Sammlung L. Cartier, Paris*

Mädchenbildnis



Persien, dat. 1539 n. Chr. *Meister Aqa Mirek* *British Museum*

Mohammeds Himmelfahrt



Persien, dat. 1537 n. Chr. *Meister Sultân Mohammed* *Baron Ed. Rothschild, Paris*

Rustem fängt das Roß Rekhsch



Persien, Mitte 16. Jahrh. *Meister Abdallah (?)* *Sammlung Migeon, Paris*

Falkenjagd



Persien, gegen 1530 *Meister Sultân Mohammed* *Sammlung H. Vever, Paris*

Schah Tahmasp (?)



Persien, gegen 1530 — *Meister Sultân Mohammed* — *Museum of Fine Arts, Boston*

Bildnis eines Prinzen



Persien, gegen 1530 *Staatsbibliothek, St. Petersburg*

Meister Sultân Mohammed (?)

Bildnis eines Prinzen



Persien, Mitte 16. Jahrh. *Museum of Fine Arts, Boston*

Meister Mohammedi (?)

Bildnis eines Offiziers



Persien, dat. 1578 n. Chr. *Louvre, Paris*

Meister Mohammedi

Landleben



Persien, Mitte 16. Jahrh. *Staatsbibl., St. Petersburg*

Meister Mohammed.

Tanzmusik

66

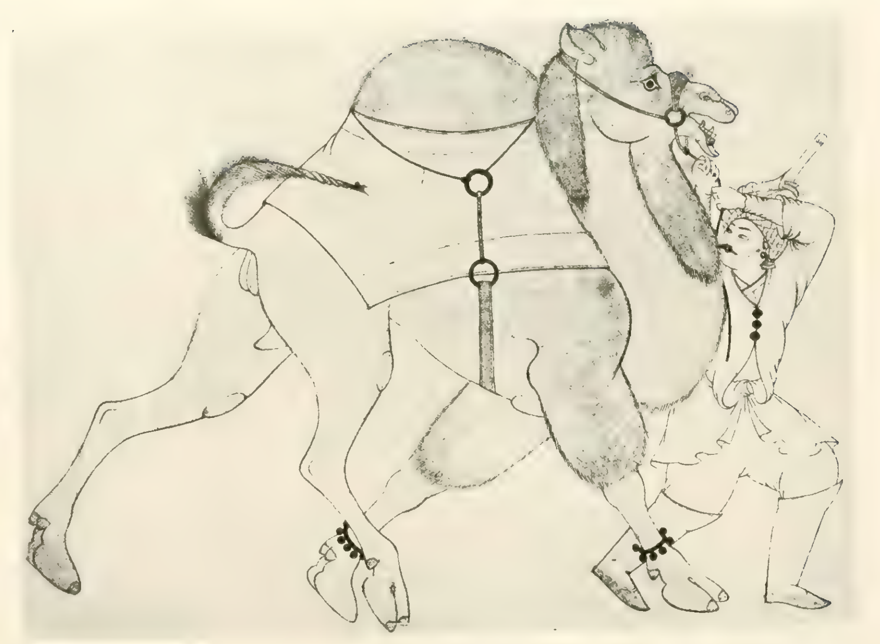


Persien, Mitte 16. Jahrh. *Museum of Fine Arts, Boston*

Meister Mohammedi (?)
Die Liebenden



Persien, Mitte 16. Jahrh. *Khosrau entdeckt Schirin* *Sammlung Ducot, Paris*



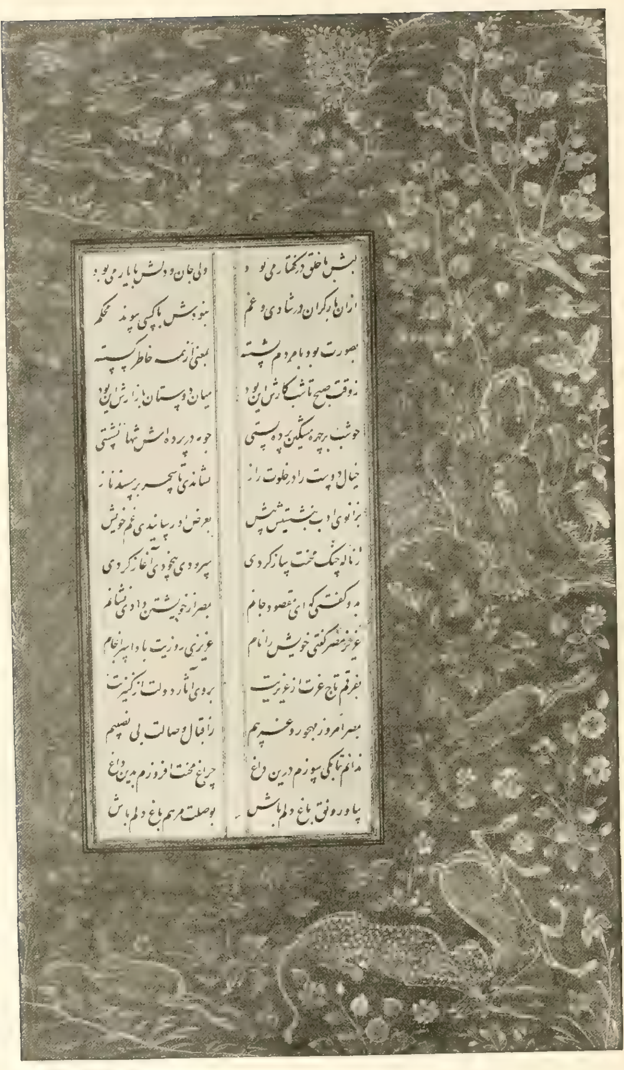
Persien, Mitte 16. Jahrh. — *Das Kamel* — *Sammlung Ch. Ricketts, London*

69

Persien, Mitte 16. Jahrh. Kunstgewerbemuseum, Leipzig
Meister Abdallah



Persien, Mitte 16. Jahrh.
Meister Scheikhzâdeh Mahmûd
Bibl. des Kunstgewerbe-
museums, Berlin



Persien, dat. 1557 n. Chr. *Sammlung Sarre, Berlin*

Randmalerei



Persien, Mitte 16. Jahrh. *Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg*

Tierkämpfe



Persien, Mitte 16. Jahrh. *Bibliothek des Sultans, Konstantinopel*

Jagdszenen



Persien, Ende 16. Jahrh. *Sammlung Pierpont Morgan, New York*

Der Stutzer

74



Persien, Ende 16. Jahrh. *Sammlung Pierpont Morgan, New York*

Der Falkner



Persien, gegen 1600 *Bibliothèque Nationale, Paris*

Meister Agā Rizā

Der Blumenstrauß



Persien, um 1600 *Sammlung Koechlin, Paris*

Meister Scheikh Mohammed

Das Gedicht



Persien, 17. Jahrh. *Sammlung Jeuniette, Paris*

Meister Rizâ Abbâsi

Der Brief



Persien, dat. 1631 n. Chr. *Sammlung Marquet de Vasselot, Paris*

Meister Rizâ Abbâsi

Das Liebespaar



Persien, dat. 1629 n. Chr. *Meister Rizā Abbās* [illegible]

Das Liebespaar



Persien, 17. Jahrh. *Meister Rizā Abbāsi* *British Museum, London*

Der Tod des Gelehrten



Persien, 17. Jahrh. *Meister Rizā Abbāsi* *Sammlung Sarre, Berlin*

Die Beweinung Christi

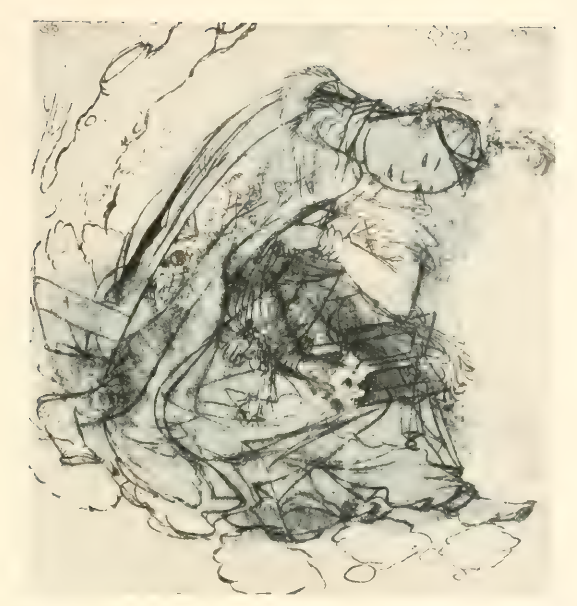


Persien, 17. Jahrh. *Staatsbibliothek, St. Petersburg*

Meister Rizâ Abbâsi

Der Ziegenhirt

83



Persien, 17. Jahrh. *Skizze* *Sammlung Sarre, Berlin*



Persien, dat. 1634 n. Chr. *Meister Rizâ Abbâsi* *Sammlung Sarre, Berlin*

Der Wanderer



Persien, dat. 1631 n. Chr. *Meister Rızâ Abbâsi* *Staatsbibliothek, St. Petersburg*

Die Schlangen



Persien, 17. Jahrh. — Zwei verschiedene Meister — Sammlung Sarre, Berlin

Oben: Die Reisenden
Unten: Die Blinden



Persien, 17. Jahrh. *Staatl. Museen, Berlin*

Meister Habibullah von Meschhed

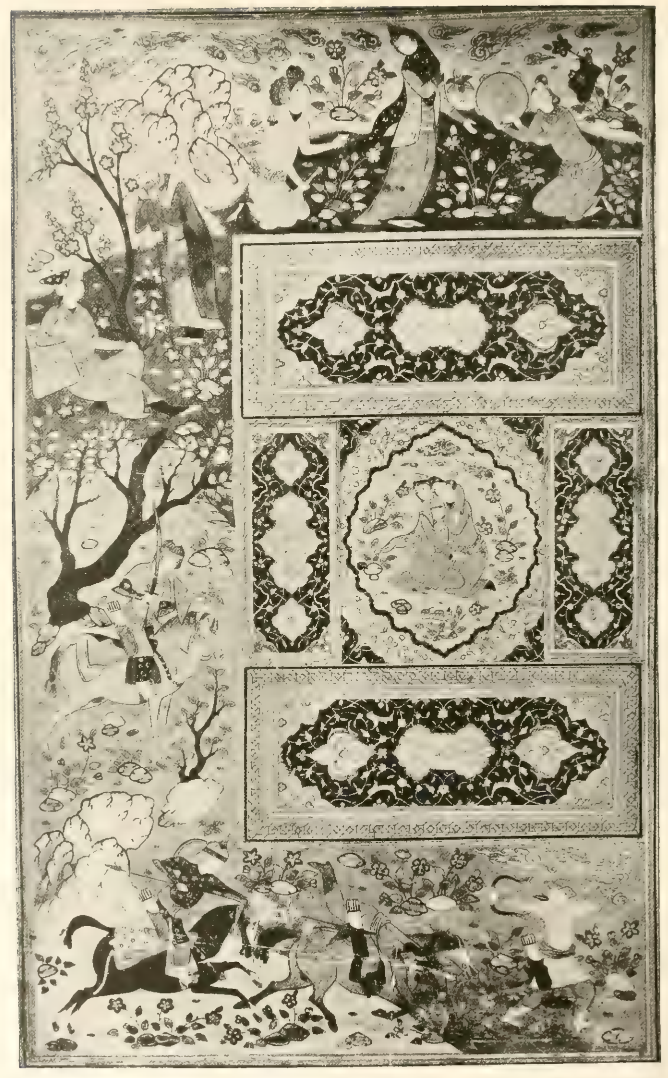
Der Krieger



Persien, 17. Jahrh. *Bibl. d. Kunstgewerbemuseums, Berlin*

Art des Rizā Abbāsi

„Die schöne Schirin“



Persien, 17. Jahrh. *Sammlung Vever, Paris*

Titelblatt mit Randmalerei



Persien, dat. 1626 n. Chr. *Früher Sammlung Schulz, Berlin*

Meister Schaik Qāsim

Die Erquickung



Persien, Ende 17. Jahrh. *Czartoryski-Museum, Krakau*

Meister Moh. Qâsim

Die Dichter Hâfiz und Saadi



Persien, um 1700

Kunstgewerbemuseum, Leipzig

Meister Moh. Ali

Der Dichter Hâfiz



Abb. 93 bis 101

Türkische Miniaturmalerei

15.–17. Jahrhundert



Turkei (od. Westturkestan), um 1400

Der Kampf an der Mauer

Bibl. des Sultans Konstantinopel



Türkei (?), 15. Jahrh. — Die drei Prinzessinnen — Sammlung Marteau, Paris



Türkei, 16. Jahrh. *Salomo und die Königin von Saba* *Sammlung Vever, Paris*



Türkei, 16. Jahrh. *Bibl. des Sultans, Konstantinopel*

Die Belagerung von Belgrad (1521)



Turkei, 17. Jahrh. *Früher Sammlung L. Rosenberg, Paris*

Die siebenfältige Posaune



Westturkestan od. Türkei, 15. Jahrh. — *Chinesische Drachen* — *Sammlung Ch. Ricketts, London*



Westturkestan od. Türkei, Mitte 16. Jahrh. *Die Königin von Saba* *Sammlung Cl. Anet, Paris*



Türkei, 16. Jahrh. *Sammlung M. Sears, Boston*

Meister Wali Djân

Frauenbildnis



Persien od. Turkei, um 1600 — *Museum of Fine Arts, Boston*

Tanzerin



Abb. 102 bis 142

Der indische Miniaturstil unter den Moghulkaisern

16.–18. Jahrhundert





Indien, 16. Jahrh. *Meister Baldyid* *Sammlung Stschukin, Moskau*

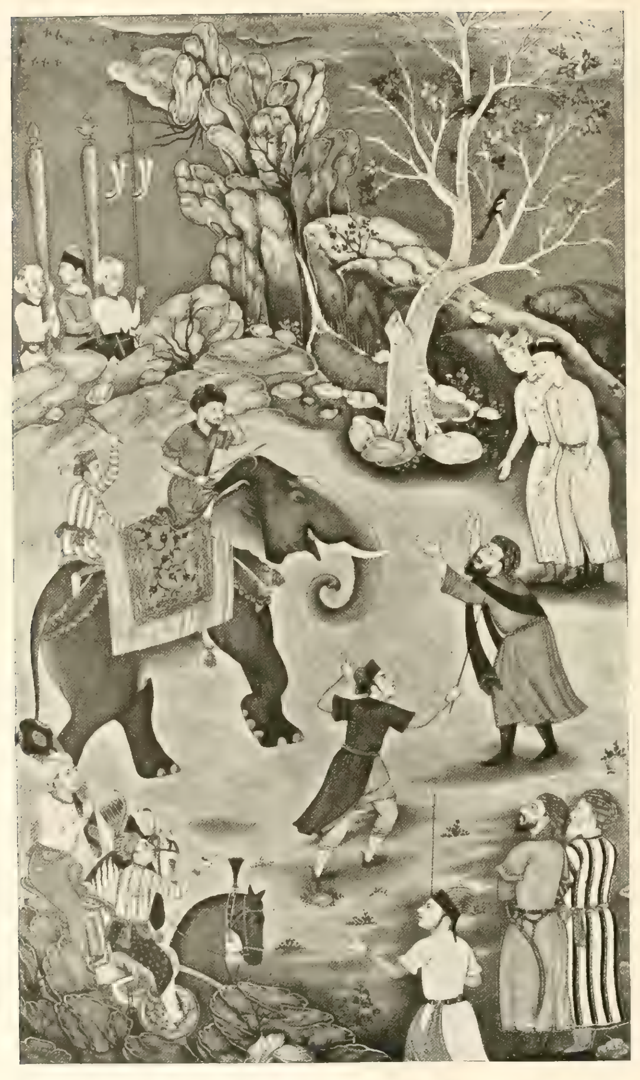
Die Akrobaten



Indien, Stil um 1600 *Der Besuch beim Eremiten* *Staatliche Museen, Berlin*



Indien, Stil um 1600 — *Die Siesta* — *Staatliche Museen, Berlin*



Indien. Stil des 16. Jahrh. *Meister Mihr Tschand* *Staatliche Museen, Berlin*

Der Besuch des Fürsten



Indien, um 1600 — *Im Palastgarten* — *Staatliche Museen, Berlin*



Indien, 16. Jahrh. — *Die Landung* — *Museum für Kunst und Industrie, Wien*



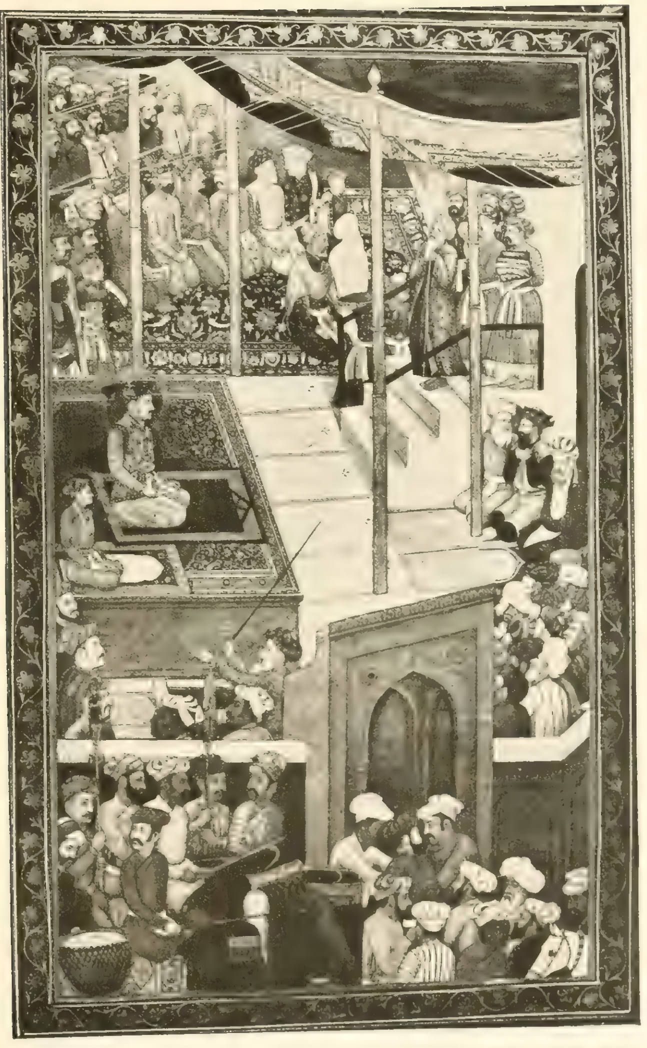
Indien, Ende 16. Jahrh. — *Meister Basiwan* — *Kunstgewerbemuseum, Leipzig*

Totenklage



Indien, 17. Jahrh. *Museum of Fine Arts, Boston*

Kaiser Djehângir und sein Hof



Indien, 17. Jahrh. *Staatliche Museen, Berlin*

Kaiser Djehângir beim Festgebet



Indien, 18. Jahrh. *Sultan Bayezid vor Timur* *Staatliche Museen, Berlin*

Indien, 18. Jahrh. — *Polospiel am Moghulhofe* — *Staatliche Museen, Berlin*



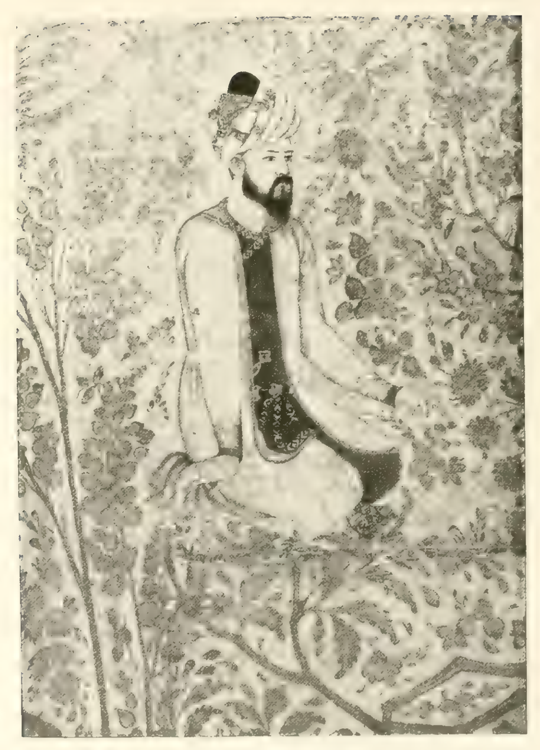
Indien, 17. Jahrh. *Sammlung Sarre, Berlin*

Christliches Motiv



Indien, 17 Jahrh — *Staatliche Museen, Berlin*

Christliches Motiv



Indien, um 1600 — *Sammlung v. Némes, Budapest*

Gelehrtenbildnis



Indien, 17. Jahrh. *Staatliche Museen, Berlin*

Kaiser Djehângir



Indien, um 1700 *Kaiser Akbar* *Sammlung Demotte, Paris*



Indien, 17. Jahrh. *Sammlung Ch. Read, London*

Schah Djehân mit einem Gelehrten



Bâber
1526—30



Humâyûn
1530—56



Akbar
1556 1605



Djehângir
1605—28

Indien, 18. Jahrh.

Bildnisse de



Schâh Djehân
1628—59



Aurangzîb (Âalemgîr I.)
1659—1707



Behâdur Schâh
1707—12



Farrukh Siyar
1713—19

Staatliche Museen, Berlin

Moghulkaiser



Mohammed Schâh
1719—48



Ahmed Schâh
1748—54



'Âlemgir II.
1754—59



Schâh 'Âlem
1759—1806

(Fortsetzung von Abb. 120)

121



Indien, Mitte 18. Jahrh. *Bibl. des Kunstgewerbemuseum, Berlin*

Kaiser Ahmed Schah

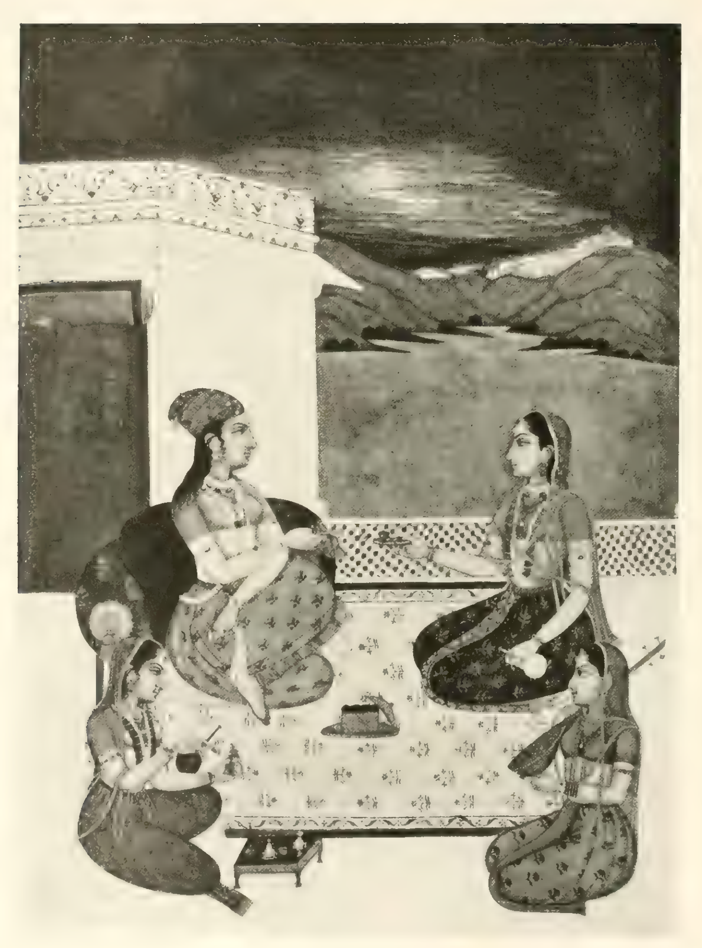


Indien, 18. Jahrh. *Reiterbildnis* *Staatliche Museen, Berlin*



Indien, 17. Jahrh. *Bibl. des Kunstgewerbemuseums, Berlin*

Bildnis des Kheirat Khân



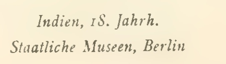
Indien, 18. Jahrh. Die Moghulfürstin *Staatliche Museen, Berlin*

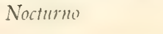


Indien, 18. Jahrh. *„Rana Dewa"* *Bodleian Library, Oxford*



Nocturno





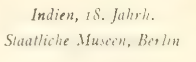
Dipak Rāg

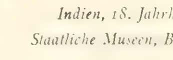
Indien, 18. Jahrh.
Staatliche Museen, Berlin

Die Beschwörung



Musikantin





Indien, *18. Jahrh.*

Staatliche Museen, Berlin



Der Kampf



Mädchen am Bach

Indien, 18. Jahrh.
Staatliche Museen, Berlin



Leila und Madjnûn



Vihâgrâ Râgini

Indien, um 1700
Staatliche Museen, Berlin



Indien, 18. Jahrh. *Staatliche Museen, Berlin*

Das Schlafgemach



Indien, 18. Jahrh — *Sammlung Sarre, Berlin*

Morgentoilette



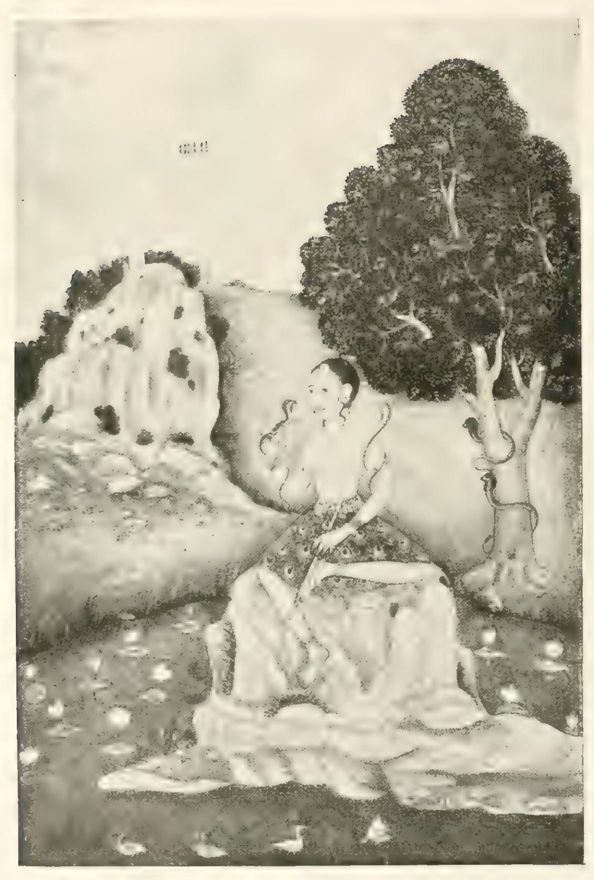
Indien, 18. Jahrh. *Meister Mihr Tschand* *Staatliche Museen, Berlin*

Krischna und Radha



Indien, 18. Jahrh. *Meister Mihr Tschand* *Staatliche Museen, Berlin*

Das Lingam-Opfer



Indien, um 1700 — Die Zauberin — *Staatliche Museen, Berlin*



Indien, dat. 1652 n. Chr. *Meister Schafi' 'Abbási* *Staatsbibliothek, St. Petersburg*

Stilleben



Indien, 17. Jahrh. *Meister Murād* *Staatliche Museen, Berlin*

Gazellen



Indien, 18. Jahrh. *Staatliche Museen, Berlin*

Tierstudien



Indien, um 1700 — Landschaftsbild — *Staatliche Museen, Berlin*

Indien, 17. Jahrh. *Die Genien beim Eremiten* *Sammlung Read, London*



Indien, um 1700 — Kamelzauber — *Staatliche Museen, Berlin*

Abb. 142 bis 154

Hindu-Miniaturen im Radjputstil

um 1700—1800





Indien, um 1700 — *Krischna's Flötenspiel* — *Sammlung Coomaraswamy, Boston*



Indien, 18. Jahrh. *Sammlung Coomaraswamy, Boston*

Der göttliche Hirte



Ausschnitt aus Abb. 143

Indien, um 1700 — *Die Belagerung von Lanka* — *Sammlung Coomaraswamy, Boston*



Ausschnitt aus Abb. 145

146



Indien, 18. Jahrh. *Sammlung Coomaraswamy, Boston*

Krischna und Radha im Regen



Indien, 18. Jahrh. — *Die Kaliya-Sage* — *Sammlung Coomaraswamy, Boston*



Indien, Ende 18. Jahrh. *Sammlung Coomaraswamy, Boston*

Radha's Toilette



Indien, um 1700 — *Frauen im See* — *Bodleian Library, Oxford*



Indien, 18. Jahrh. Das Flötenspiel *Staatliche Museen, Berlin*



Indien, 18. Jahrh. *Sammlung Sarre, Berlin*

Die Freundinnen



Indien, 18. Jahrh. *Sammlung Sarre, Berlin*

Die Erhebung



Indien, 18. Jahrh. *Sammlung Sarre, Berlin*

Gang zum Bade









